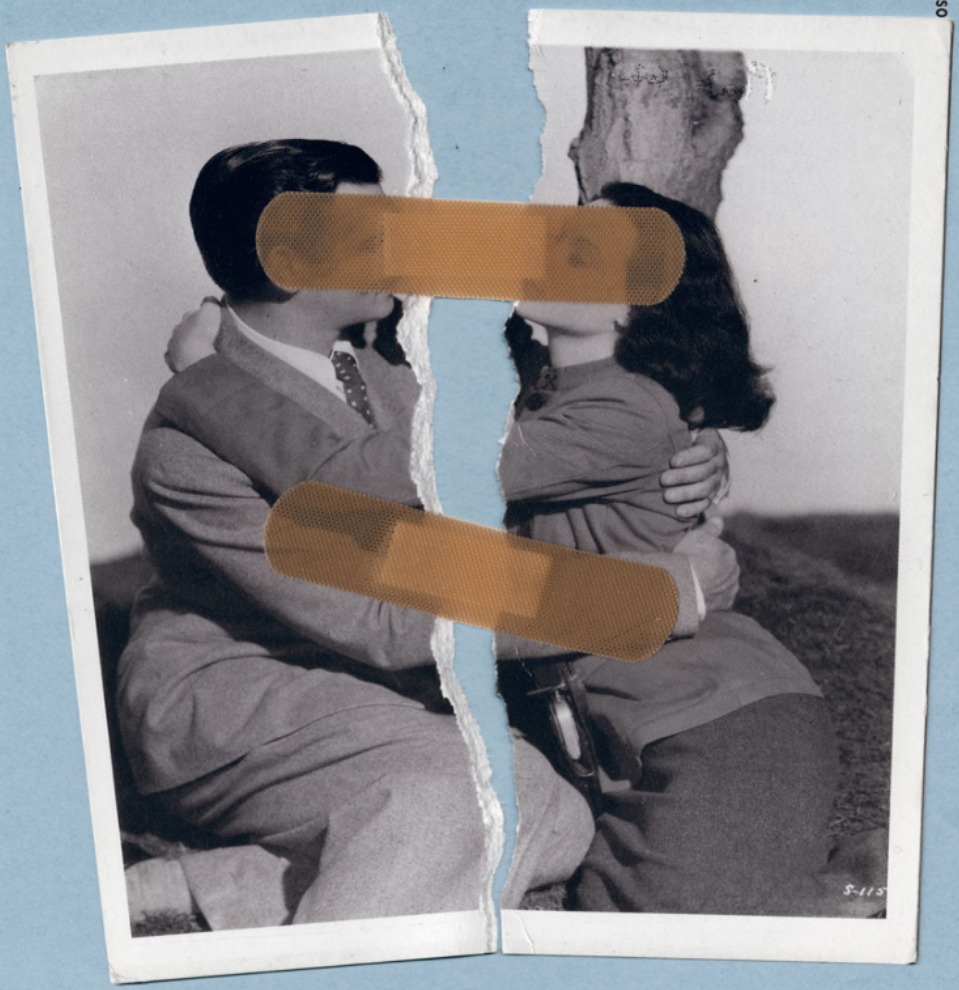
VIVIAN GORNICK

El fin de la novela de amor

TRADUCCIÓN DE **JULIA OSUNA AGUILAR**

narrativa textopiso

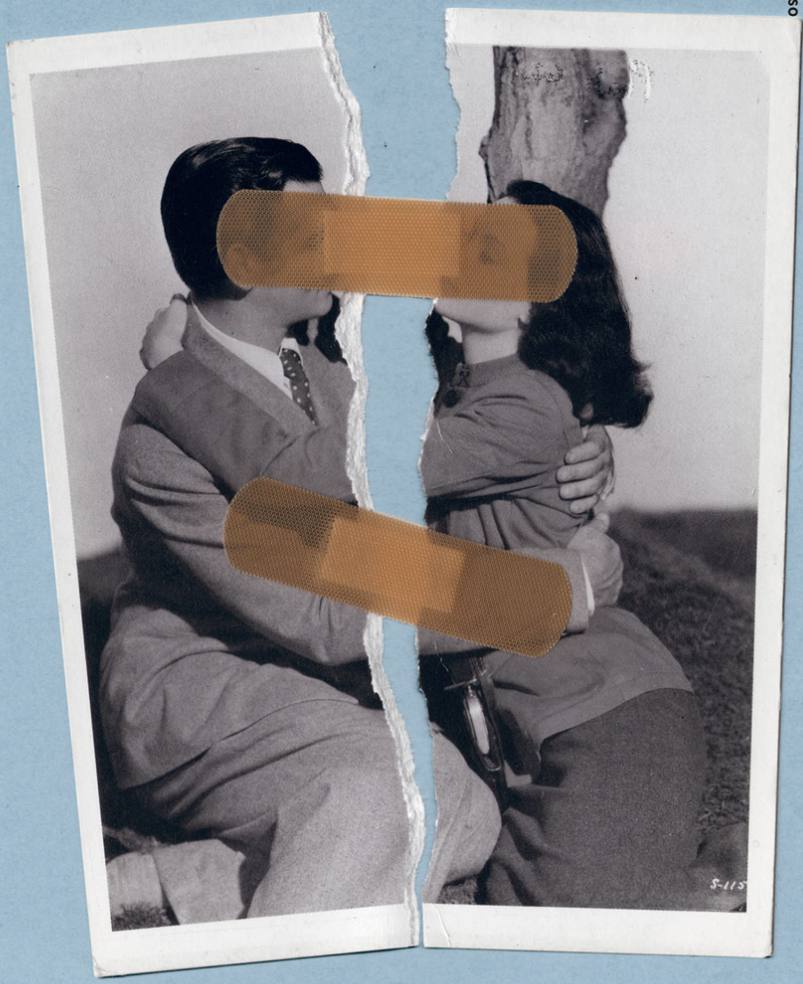


VIVIAN GORNICK

El fin de la novela de amor

TRADUCCIÓN DE **JULIA OSUNA AGUILAR**

narrativa exto piso



El fin de la novela de amor

VIVIAN GORNICK

TRADUCCIÓN DE JULIA OSUNA AGUILAR

Todos los derechos reservados.
Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, transmitida o almacenada de manera alguna sin el permiso previo del editor.

Título original
The End of the Novel of Love

Copyright © VIVIAN GORNICK, 1997
Publicado con el permiso de FARRAR, STRAUS AND GIROUX, LLC, Nueva York

Primera edición: 2022

Traducción
© JULIA OSUNA AGUILAR

Imagen de portada
© MIRYAM PATO

Copyright © EDITORIAL SEXTO PISO, S.A. DE C.V., 2022
América, 109,
Parque San Andrés, Coyoacán
04040, Ciudad de México

SEXTO PISO ESPAÑA, S. L.
c/ Los Madrazo, 24, semisótano izquierdo
28014, Madrid, España
www.sextopiso.com

Diseño
ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

Formación
GRAFIME

ISBN: 978-84-19261-26-7

En mil y una novelas de Amor en el Mundo Occidental, el progreso del sentir entre una mujer con inteligencia y un hombre con determinación se plasma a través de una lucha que concluye cuando la mujer –por fin– se diluye en anhelo romántico y en una más intensa necesidad de unirse. Hay, no obstante, un puñado de notables novelas escritas a finales del siglo XIX y principios del XX –entre ellas Daniel Deronda, La casa de la alegría, Diana of the Crossways o La señora Dalloway– en las que, en el preciso instante en que la mujer debería diluirse, el corazón, de improviso, se le endurece. Justo en ese punto en que es necesario ceder, un desapego interior, frío y lacio, parece apoderarse de la protagonista femenina. Se vuelve impenetrable a los ojos del mundo (una «desnaturalizada», dicen de ella), pero nosotros, los privilegiados lectores, sabemos lo que está pasando: la mujer ha mirado más allá y ha visto lo que le deparará el futuro; lo que ve la repele; no logra «imaginarse» en lo que le espera. Incapaz, pues, de imaginarse, no cree ya poder meterse en el papel; no será capaz de abandonarse a la inercia. El matrimonio será una farsa. En ese momento de clarividencia, el amor sentimental se vuelve, para ella, agua pasada. Lo que no significa que el matrimonio no vaya a celebrarse; la mitad de las veces se casará. Simplemente significa que, en estas novelas, es entonces cuando realmente empieza la historia.

La reacción de estas inteligentes mujeres de ficción –Gwendolen Harleth, Lily Bart, Diana Warwick, Clarissa Dalloway– ante la perspectiva del amor matrimonial va contra natura. No solamente porque, como todos sabemos, el amor es la experiencia más determinante que pueda tener un ser humano y porque el matrimonio, cualquiera, al menos en sus inicios, nos evoca lo que tiene de promesa, sino también porque la idea de que una mujer, cualquiera, realmente pueda querer algo que no sea hallar seguridad en este mundo junto a un marido era, hasta hace bien poco, inconcebible.

¿Qué les pasa entonces a Gwendolen, Lily, Clarissa y Diana?

En Daniel Deronda, George Eliot enfrenta en el ring a la hermosa Gwendolen Harleth (sagaz, vanidosa, ambiciosa, deseosa de hacerse un hueco en el mundo) con Henleigh Grandcourt, el aristócrata que quiere casarse con ella, lo que, en apariencia, pone en marcha la clásica pugna entre una mujer y un hombre que están bastante igualados: en este caso, ambos son fríos, inteligentes y resueltos. Por lo demás, a Gwendolen nos la pintan como una persona maliciosa: provoca y manipula al arrogante lord, como si ejercer poder sexual fuera en sí mismo un placer necesario. Sin embargo, a paso lento pero constante –Eliot tarda doscientas páginas en casarlos–, vamos adentrándonos cada vez más en la mente de Gwendolen y

comprendiendo que su comportamiento quiere ser desagradable. Desea a toda costa mantener viva la acción, retrasar el momento de la decisión. Comprendemos que está intentando ganar tiempo. Teme al matrimonio. «No era que deseara hacer daño a los hombres –observa de ella Eliot–, era solo que deseaba que ellos no le hicieran daño».

Bajo su hermosura y esa frivolidad artera, subyace una impresionante madurez. Tras unos ojos jóvenes, Gwendolen envejece por momentos. Piensa en su matrimonio inminente y siente la presión constante de la voluntad de su marido, cómo la aplasta. Nada puede evitarlo, ella es consciente. Aunque los sentimientos de Grandcourt son verdaderos al cortejarla –pues realmente está enamorado y pretende cumplir sus promesas–, ella sabe que tendrá que despedirse de su libertad… para siempre. Ese discernimiento la aterra. ¿Qué hago, qué hago…? La cuestión palpita contra sus pensamientos. La mente se convierte en prisión. No puede pensar. El corazón, ya de por sí frío, se hiela y se endurece. Luego la resistencia claudica. Va apoderándose de ella el hastío, un hastío supino. Lo grita en voz alta por última vez: ¡lo único que quiere es ser libre! Daría lo que fuera por no casarse, por no casarse nunca. Por supuesto, Gwendolen no dará nada, pues nada puede dar porque Eliot no se la imagina dando. A lo más a lo que llega la autora es a justificar los miedos de su protagonista. Convierte a Grandcourt en un monstruo que tiene presa a Gwendolen entre las cuatro paredes de una vida privilegiada. Cuando llevan cuatro años casados, ella mira hacia el futuro infinito y solo desea la muerte, la de él o la de ella, tanto da. Tiene veintidós años.

La Lily Bart de Edith Wharton y la Clarissa Dalloway de Virginia Woolf son variantes de la mujer que contempla con clarividencia la vida que le espera en el matrimonio y lo que ve la vuelve fría. Al igual que Gwendolen Harleth, Lily Bart es una mujer escindida por dentro en un mundo lleno de innegociables rigideces sociales. Lily no es capaz ni de afrontar la decisión de casarse con un burgués ni de soportar la excomunión del único mundo que conoce. Prolonga la acción más incluso que Gwendolen, autosaboteándose una y otra vez, hasta que al final las únicas opciones que le quedan son un matrimonio de compromiso con un judío advenedizo o el suicidio. Se decanta por este último. Clarissa Dalloway, por el contrario, cree que logrará salvarse si se niega a casarse con el hombre al que ama (pues sabe que él la fagocitaría con la fuerza de su personalidad), y en cambio decide tomar por esposo a un hombre tan carente de determinación y emoción que no presenta batalla cuando ella se retira a una asexualidad fría e inmaculada en el seno del matrimonio: otra modalidad de muerte en vida.

Cada una de estas tres novelas está escrita por una mujer brillante

que tenía el regusto amargo de la vida en la boca. Cada una nos brinda un aleccionador retrato de lo que supone ser una criatura atrapada, presa, paralizada. Con todo, no hay ninguna que penetre más que las otras en el deseo de ser libre de la protagonista: lo único que logran es retratar la resistencia y su sensación. Pero ¿qué es exactamente lo que se anhela? ¿Contra qué luchan? ¿Por dónde pasa la línea de la división interna y qué ingredientes intervienen en la capitulación? Se echa en falta cierta distancia necesaria con el tema. O una experiencia más plena.

A pocos años de cumplir los sesenta, George Meredith contaba tanto con la experiencia como con la distancia. Meredith tenía más idea que Woolf, Eliot y Wharton de lo que una mujer y un hombre igualados en mente, voluntad y voracidad de espíritu podían llegar a decir y a hacer, tanto a sí mismos como entre sí. (Virginia Woolf lo consideraba el novelista victoriano más maduro). Él sabía cómo se desarrollarían los conflictos: en el caso de él y en el de ella. A ella la comprendía a la perfección. Diana of the Crossways, publicada en 1885, nos brinda a una protagonista para quien el amor es el enemigo igual que lo era para Lawrence, salvo porque, en su caso, toda la información nos llega a través de una mujer cuya necesidad de ser dueña de su propia alma es más imperiosa que la de amar. Meredith sabía que es más factible que una mujer llegue al extremo de renunciar al amor que un hombre. Era este un conocimiento que poseía de manera mucho más fehaciente que prácticamente cualquier otro escritor de su época, y a continuación veremos cómo fue a dar con él.

Meredith se casó con Mary Ellen Nicolls, hija del poeta Thomas Love Peacock, cuando tenía veintiún años. Ella era viuda y seis años mayor que él, una mujer con sus propias opiniones y gran hambre de mundo. Sofisticada, apasionada, tan egocéntrica como él, deleitaba y atormentaba a Meredith por igual. Vivieron juntos ocho tempestuosos años; hasta que ella tuvo una aventura y lo dejó; cuando Nicolls se arrepintió y quiso reconciliarse, la rabia del humillado hizo que Meredith se mostrara inflexible; tres años después, ella moría. Él no volvió a pronunciar su nombre durante el resto de lo que fue una larga vida, pero nunca la olvidó. O más bien nunca olvidó quién había sido él con ella. Siempre lo perseguiría el recuerdo de haber obrado mal, y lo que hombres y mujeres podían hacerse mutuamente cuando estaban enamorados se convertiría en la gran inquietud de su obra. En la vida, Meredith era obstinado y furibundo, pero, en la escritura, actuaba conforme a lo que sabía. En 1862 escribió Modern Love, un impresionante poema basado en su matrimonio con Mary Ellen. La intención había sido despellejarla, pero era demasiado buen poeta; no le quedó más remedio que dar un paso atrás y analizar la situación en

su conjunto. Comprendió que estar encerrados psicológicamente el uno en el otro los había llevado a actuar de mala fe. El amor, concluyó, no era una experiencia benévola: ni para él ni desde luego para ella. Algún día escribiría una novela sobre ese tema.

Diana Warwick es una de las primeras mujeres en una novela inglesa que, siendo hermosa y teniendo dotes intelectuales, no tuvo que verse descalificada como vanidosa, artera o ambiciosa antes siquiera de entrar en materia. Desde el principio, el suyo es el punto de vista con el que nos identificamos. Cuando la conocemos, es joven, encantadora, atractiva por su forma de hablar y de conducirse, miembro de la aristocracia por derecho de nacimiento y aspiraciones, pero está sola en el mundo y sin dinero (en gran medida como Lily Bart), en una posición de necesidad que solo el matrimonio puede reparar. Ha de casarse y se casa.

Envalentonada por la ingenuidad de su apostura y su buen ánimo, Diana se queda con el primer hombre presentable que aparece, el señor Warwick. El matrimonio será su escuela. No tarda en comprender que se ha uncido de por vida a un hombre de miras estrechas y escuálidos sentimientos cuya compañía la deprime y la aísla. Y a la vez descubre que no está dispuesta a aceptar su situación –es más, es incapaz–, no piensa conformarse. Con el tiempo se da cuenta de que siente una verdadera pasión por el debate político y, cuando se instalan en Londres, entabla relación con algunos cargos públicos; en particular, con un parlamentario con edad de sobra para ser su padre que estima desorbitadamente la conversación de ella. La independencia de Diana escuece al marido, que lo rumia por dentro y deja luego que la rabia se apodere de él, hasta el punto de que acaba presentando una querella de divorcio contra Diana en la que nombra al diputado como tercero en discordia. Pero no puede demostrarlo. Los Warwick se separan y, con su reputación casi intacta, nuestra protagonista empieza a organizar tertulias políticas y a escribir novelas y artículos para ganarse la vida. La crítica pronto se hace eco de sus libros y todos los diputados de la ciudad quieren cenar en casa de Diana.

Nuestra protagonista florece y se convierte en una criatura gloriosa. La mente se vuelve tenaz, honesta y sabia; su conversación, ingeniosa; sus discernimientos, luminosos. No cae en sentimentalismos. Asimila su propia experiencia. Después de la separación, sola por primera vez, en sus «habitaciones alquiladas», Diana recibe a su amiga, lady Emma, que se muestra horrorizada y le pregunta si realmente le gusta vivir así. Diana contesta: «Me gusta. Sí, como cuando quiero, paseo, trabajo… ¡Y estoy trabajando! Mis piernas y mi pluma me lo piden. ¡Permíteme ser independiente! Además, estoy empezando a aprender algo de ese mundo más vasto

que hay más allá del que conozco, y voy aplastando mis gustos remilgados. A cambio de todo esto, recibo una sensación de fortaleza que no tenía cuando era una rara avis en los salones ajenos. Hay mucho que repele. Pero ¡me embarga una pasión por lo real!».

La independencia le permite verse como nunca lo ha hecho. Cuando habla de las razones por las que su marido se querelló contra ella, dice: «No tiene motivo para apreciar a su mujer […]. Dimos una docena de pasos anonadados en nuestra unión y luego llegamos a una encrucijada. A partir de entonces fue tirar y tirar; él de mí, yo de él. Al resistirme lo convertí en tirano; y él, al insistir, me convirtió en rebelde. […] Yo lo aborrecía en demasía y así se lo hacía ver. A los ojos del mundo no es un hombre despreciable; es simplemente un hombre muy limitado cuando se le examina de cerca. Yo no podía, o siquiera intentaba, esconder mis sentimientos. Se me notaban».

Se convierte en una conversadora de gran talento. Meredith nos permite verla en acción mediante una larga descripción de la charla en su mesa. Diana propicia la charla no en virtud de la manipulación que una saloniste podría hacer de sus invitados, sino gracias a que participa muy activamente. La descripción solo pudo haberla escrito un hombre para quien la buena conversación era fundamental. Meredith adora a Diana ¡porque habla! Le hace el mayor cumplido cuando dice de sus veladas: «Se levantaban de su mesa a las diez de la noche, tanto con la satisfacción de saber que no habían discutido, no habían reñido, en ningún momento la conversación se había estancado, como vivificados en lo digestivo; esto debería ser lo normal entre los miembros maduros del mundo civilizado, que aspiran a ejercer la filosofía y que convierten el momento festivo en un esparcimiento equilibrado y una regeneración de cuerpo y mente». Conforme su inteligencia va fortaleciéndose, ella va asimilando verdades cada vez más duras. Empieza a comprender que su independencia está subordinada en gran medida a la lucidez de su pensamiento, y llega a convencerse de que la bondad de su mente es cada vez mayor gracias a que reprime las pasiones. El sentimiento apasionado, acaba por afirmar, es el fin de la independencia para la mujer. Diana observa con una mirada fría a la par que lúcida –de extraordinaria frialdad– los cálculos que hace sobre el coste de la vida. En Londres se dice de ella que es de natural frío. También nosotros la vemos como una persona fría, pero no por naturaleza.

Entra entonces en escena Percy Dacier, aspirante a político y a la altura de Diana en madurez, temperamento y ambición: también frío –mucho– y por razones similares a las de Diana, si bien no del mismo valor. Ambos se enamoran. Desde el principio, la emoción tiene un significado distinto para cada uno. Percy está hechizado por la inteligencia de Diana («Ella avivaba una veta de imaginación a través

de la cual él podía acceder a una esfera de insólito brillo, por encima de la suya, en la que, de sostenerlo ella, también él podía elevarse»), pero al mismo tiempo está decidido a estimular los sentidos de ella («Él no se oponía a tener el papel secundario frente a las agudezas briosas de ella en la conversación, siempre que tuviera alguna afectuosa prueba de que él era el amo de la sangre de ella»). Diana, en cambio, al experimentar deseo, siente todo su ser superficial, tan anhelante como reprimido («Poseyendo como poseía hermosura y una salud vigorosa en el joven florecer estival de sus días… ¿Estaba todo condenado a malgastarse?), hasta que le viene al recuerdo su endeble posición en el mundo.

Percy va ascendiendo en el parlamento y el señor Warwick cae irremediablemente enfermo. Con la esperanza en el horizonte, los sentimientos empiezan a ganarles la partida a ambos. Una noche, una vez que el resto de los invitados han salido de casa de Diana, Percy vuelve sobre sus pasos para contarle un secreto político que le han confiado ese mismo día. Diana se siente excitada. El secreto tiene un efecto erotizante en ambos. De improviso, él la estrecha entre sus brazos. Ella se siente claudicar. Él deja entrever un asomo de triunfo: ella es magnífica, pero él tiene que verla sometida. Ella se retrae al instante. La pasión que siente se debate con el miedo que también la domina. El miedo se convierte en odio. Ella le pide que se vaya. Luego, en una de las escenas más extraordinarias que se hayan escrito, ella sale a medianoche, coge un coche de punto para ir a ver al redactor de periódico más influyente de Londres y filtra el secreto de Percy. A la mañana siguiente –con la noticia ya publicada en el diario–, Percy va a verla. Ella confiesa. Él se queda mirándola de hito en hito. «Me has vendido a un reportero». Diana abre la boca y la cierra al instante sin emitir sonido alguno. Hasta ese momento no es consciente de lo que realmente ha hecho. Nada hay que pueda decir. Se despiden para siempre. La segunda escena más extraordinaria que se haya escrito.

¿Por qué lo hace Diana? ¿Por qué traiciona al hombre al que ama y se deshonra de esa manera? ¿Qué la ha llevado a convertirse en una protagonista antisocial?, ¿en una heroína corrompida?, ¿en todo lo contrario a buena chica? ¿De quién tiene miedo, de Percy o de sí misma? ¿Conquista desde fuera o subyugación desde dentro? ¿Y por qué importa tanto? ¿Qué es lo que está realmente en juego?

La escena en la que Diana sale disparada a la redacción del periódico a medianoche es la más crucial del libro. Cuando llegamos a ella, sabemos que era inevitable, desde el principio, que la deslumbrante Diana provocara la muerte del amor. No había otro rumbo posible para ella. La escena es de una complejidad tremenda; todavía hoy se debate sobre su significado. Así es como la leo yo.

Una vez que Percy se va, Diana da vueltas de un lado a otro de la habitación, asaltada por una fiebre repentina, sumida en una crisis, vilipendiándose a sí misma. ¿Quién es ella?, ¿qué es? En realidad no sabe escribir, no gana dinero, no tiene nada de valor, nadie la respeta, ¿por qué habría de respetarla nadie?, no es más que una mujer sola, una teatrera, una arribista, una farsante afectada. Las sienes le palpitan con fuerza. Le sobreviene el recuerdo del abrazo de Percy:

Se apretó las manos contra los párpados. ¿La habría humillado tanto Percy si realmente la respetara? […] Juzgó el comportamiento del amante por las sensaciones que provocaba en ella: se sentía humillada… […] Algo que estaba tirando de ella hacia abajo, no sabía cómo, y tampoco se lo cuestionó, la incitaba a exagerar la ignominia que había sufrido su orgullo. […] Se imprimió el azote sobre la piel con fuerza: «Yo le di esos privilegios porque soy rematadamente débil, tan rastrera como me pintan mis enemigos. Tapé mi vil debilidad de mujer con un aire de serenidad intelectual que él, sabiendo escoger su momento, me arrancó de cuajo, con lo que me expuso tanto a mí misma como a él».

Diana trata desesperadamente de encontrar solaz y solución. ¿Qué es lo que necesita? ¿Qué le dará consuelo? El dinero, se responde. Eso es. Es dinero lo que necesita. Si tuviera dinero, nadie osaría tomarse libertades. ¿Qué tiene ella para vender? Sabe que lo que escribe jamás tendrá éxito… ¡Lo que le ha contado Percy…! Al fin y al cabo, él tampoco ha llegado a decir que sea un secreto…

En esas, llama a su doncella y empieza a vestirse. La doncella le pone las pieles: «“¡No las tengo ni pagadas!”, fue el pensamiento desesperado y erróneo de Diana. Tenía que aparentar, sin embargo, ser víctima de una ruina sobrevenida… Y lo consiguió».

Una vez en la calle, paran un cabriolé. Dentro del coche de punto, Diana mantiene un flujo constante de palabras: «Hablaba con su fría filosofía para enmascararse a sí misma la excitación que sentía». Donde excitación es la palabra clave.

En la redacción del periódico, espera mientras vienen y van hombres apresurados que ignoran su presencia. En realidad, no le molesta que la ignoren. De hecho, la emoción va a más. Leyendo el pasaje se siente en todo momento esa excitación creciente.

Luego, de improviso, la jugarreta se materializa y la euforia se acaba. Al salir del despacho del redactor, «respiraba hondo a cada tanto, como si llevara un peso encima, o la hubieran aliviado de él, sin embargo parecía vivificada». Más tarde, ya en casa, se toma un té, y luego es como si «Diana se hubiera aturdido a sí misma con el peso extraño de la expedición y se hubiera vaciado de pensamientos. A

pesar de haber tomado té a esas horas, durmió profundamente lo que quedaba de noche y hasta bien entrada la mañana, sin tener un solo sueño»… que es cuando llega Percy a verla.

En esta escena un escritor de gran inteligencia expone una situación en la que no hay ganadores. Su protagonista se siente impulsada a realizar una acción que va en contra de todos los valores que comparte con su mundo. No es algo que pueda hacer plenamente consciente de lo que hace –pues ¿quién de nosotros podría?–, de modo que lo que tenemos en la página es una Diana en un estado de semiinconsciencia, que se comporta torpemente, como en un sueño, anestesiándose para cometer una automutilación que se le antoja una cirugía urgente.

No es tanto que Diana tema la imposición de la voluntad de Percy sobre la suya como que, en el momento en que sintió que cedía ante él, supo que acabaría subyugada por el amor, y una vez perdida al amor, está convencida de que ya no será capaz de pensar: cada vez tendrá menos ideas propias y tener ideas propias es precisamente lo que más desea. Pone por encima de todo la claridad de pensamiento que tanto esfuerzo le ha costado alcanzar: su independencia depende de ella. También ha sabido –de nuevo en ese momento crucial– que, si Percy hubiera querido conquistarla, ella no habría tenido fuerza para contenerlo. Así que decide hacer algo que la deja sin posibilidad de redención: así será ella quien tome la decisión. Prefiere colocarse al otro lado de la ley (la de ellos) que convertirse en prisionera de la versión más débil de su ser. Será vil, pero será libre. Libre de entrar en sí misma. El amor, ella lo sabe, no es la forma de entrar. A su ser se llega a través de la mente, no mediante los sentidos. Eso es lo que significa para Diana la libertad.

Por supuesto, se equivoca. No será libre. Una no es libre a través de la mente pensante o la gratificación de los sentidos; libre se es mediante la aplicación constante del conocimiento de uno mismo. Diana tiene demasiada rabia y demasiado miedo para ser libre. Presa del pánico, ataca ferozmente a Percy y se deforma a sí misma. Como un animal enrabietado, se suelta del cepo dejando atrás una extremidad. Durante el resto de su vida se lamerá la herida recubierta de tejido cicatrizado. Valor tiene en grandes cantidades; de lo que carece es de conocimiento personal.

Todo ese miedo y esa rabia es la alarmante realidad que tan profusamente nos expone Diana of the Crossways. El amor, quiere Meredith que sepamos, es un asunto letal: nos lanza contra nosotros mismos y nos deja allí suspendidos. No hay quien se haya sumergido seriamente en él y no haya resurgido con la sensación de haber sido violentado, cuando no, más a menudo, de haber cometido la violación uno mismo. A su curiosa manera, Meredith está diciéndonos que el

amor no es en absoluto relevante: el antagonismo que nos quema por dentro en su presencia es mucho más crucial. Una vez que eso le queda claro al escritor (y el escritor nos lo deja claro a nosotros), el amor como fin en sí mismo empieza a perder peso.

Meredith es a Diana lo que Flaubert a Emma Bovary: ella es él. Al convertir a Diana en la criatura brillante en que la convierte, y dejarla vivir plenamente la vida de una mujer inteligente que ansía su independencia –es decir, al «agudizar» la situación–, Meredith fue más capaz de sondear esos elementos que desencadenan al ser mortificado e ignorante: su verdadero interés, su propia herida. Diana es valiente y decente, pero, cuando se apoderan de ella sus miedos y se deja llevar por sus ansias, actúa como un animal acorralado. A pesar de toda su inteligencia y su agudeza mental, no logra domar sus emociones vapuleadas. Está condenada a comportarse mal. Esto, Meredith lo sabía, era la verdad más profunda de las relaciones humanas.

Conforme ha avanzado el siglo XX, la cosmovisión de Meredith ha ido abriéndose camino con paso firme. Lo que en otros tiempos fue una nota al pie a una doctrina empieza a parecer el texto en sí. La cultura está dominada por un interés por el yo asustado y furioso, y la necesidad de dilucidar –de purgar esa naturaleza abrumadora que la vertebra– se ha convertido en lugar común en nuestro sistema de imperativos. Esa necesidad consigue desafiar el anhelo de que nos barran del mapa.

La novela de Meredith, tan genial como olvidada, centra su atención en estas ideas. La lengua es de otro siglo, así como las circunstancias sociales, pero el interés central en esa zambullida de cabeza de Diana en su propio ser es de una urgencia notable. Cuando su romance se estrella contra las rocas, no nos vemos en absoluto embargados por la lástima, así de absorbentes son los verdaderos acontecimientos de su vida interior –la emoción por su falsa independencia, la presteza con la que se descontrola, lo desagradable cuando se siente amenazada– y así de emocionante la inteligencia con la que intenta asimilar el significado de lo vivido. A lo que estamos asistiendo es al drama del yo –ese impresionante esfuerzo por sobreponernos de la culpa original– y a la horrible y total consciencia de que en realidad el amor, pese a toda la insistencia que podamos poner en los sentimientos, no nos va a resolver la papeleta. Para bien o para mal, ese esfuerzo es solitario, más afín al acto de hacer arte que de hacer familia. Reconoce, e incluso busca, la soledad. El amor, por lo demás, teme la soledad, la rehúye completamente.

Una gran metáfora refleja esa parte de la experiencia compartida que promete comprensión personal. Que nos conoceríamos –o que veríamos que no podíamos conocernos, o no queríamos conocernos– fue en otros tiempos lo que nos prometía la Naturaleza en la

literatura; luego Dios; luego el Amor. Al menos de momento, el Amor parece haber acabado en el mismo sitio que la Naturaleza y que Dios. Estamos navegando a la deriva, ahora radicalmente «solos», tanto en la literatura como en la vida, buscando a tientas en los libros que escribimos los elementos metafóricos que adquirirán nuevo poder. Quien crea estar convencido de que ese de momento lleva cien años cocinándose, que lea Diana of the Crossways.

CLOVER ADAMS

En la víspera de su compromiso con Henry Adams en febrero de 1872, Clover Hooper le escribió una carta a su hermana Ellen en la que le relataba un sueño que había tenido: aparecían ambas sentadas una al lado de la otra, pero separadas por una pared de hielo. Cuando Ellen se casó, el hielo de su lado de pared se derritió, mientras que el de Clover permaneció a la sombra, incapaz de fundirse. Su vida consciente se había parecido durante mucho tiempo a ese sueño, le contaba a la hermana, pero el sol había empezado a brillar con fuerza y ahora «el hielo se ha derretido por completo». Por su parte, Henry también había estado deseando salir del frío; justo antes de la boda, le contó por carta a un amigo que le parecían la pareja perfecta y que seguro que remarían «juntos por la vida con toda la bonanza y el sol que esta puede brindarnos». Eso fue en primavera. Se casaron en junio. Trece años después, en diciembre de 1885, en medio de uno de los matrimonios más bien avenidos de los que se tengan noticia, Clover Adams se bebió un frasco de cianuro y murió. El hielo había vuelto a formarse a su alrededor, más grueso que nunca, encerrándola esa vez por completo.

Henry se quedó petrificado. Él había creído que eran partes integrales el uno del otro –dos mitades de un único todo, como personajes de una historia– y había dado por sentado que ella sentía lo mismo. El suicidio de Clover no fue solo un acto de abandono, sino un mensaje para el mundo de que todo ese tiempo ella había sido una criatura aparte; dueña de un yo secreto; la equis de una ecuación y, en definitiva, incognoscible.

Ciertamente, algo tenían de personajes de una de esas grandes novelas de su siglo. Pero ¿de quién? ¿Quién pudo haberlos escrito? ¿Hardy? ¿Gissing? ¿Eliot? Hardy, no; con Hardy habrían sido criaturas apasionadas y apesadumbradas que se arrojan de cabeza a sus horribles destinos. Gissing tampoco habría sabido plasmarlos; con él lo riguroso habría quedado mojigato. Eliot. Ella los habría entendido a la perfección –moralista como era, susceptible, rebosante de un engreimiento ofendido– y los habría tratado como se merecían, sobre todo a Clover. Creo que George Eliot habría sabido imaginar perfectamente a Clover Adams.

Nació en Boston en 1843, hija de Ellen Surgis y William Hooper, descendientes de la burguesía establecida, con fortuna, contactos y cierta vocación intelectual. Cuando se conocieron, William era un joven médico y Ellen participaba en las conversaciones de mujeres que auspiciaba Margaret Fuller. En el matrimonio hubo amor, y sin duda habría seguido reinando la paz de no haber sido porque Ellen contrajo

tuberculosis y murió a los treinta y seis años. William se quedó solo con tres hijos pequeños. Tierno y afectuoso, el médico, que no volvió a casarse, cubría de amor y atenciones a los niños; sobre todo a la pequeña de cuatro años, Clover, su alma gemela desde que se iniciara en la vida prácticamente huérfana de madre.

Henry Adams, nieto y bisnieto de presidentes, se crio atribulado, como es bien sabido, por las inseguridades personales en el seno de una familia asolada por los trastornos nerviosos: fría y retraída, excéntrica en lo emocional (fue su hermano mayor Charles quien escribió anónimamente la peor reseña del primer libro de Henry, aparecida en The Nation). A veces Adams bromeaba con que había tenido suerte de haber nacido el cuarto de una prole numerosa –de ese modo, no le habían hecho mucho caso y lo habían dejado felizmente en paz–, pero esa broma, como todas las suyas, tenía un regusto a amargura. Siempre hubo en él, desde bien joven, un agrio desamparo que le impidió creer en sí mismo. Parecería que él también hubiera sido huérfano de madre.

Cuando Ellen, la afable hermana de Clover, y el decano de Harvard, Whitman Gurney, un hombre espiritual, se convirtieron en marido y mujer, se sumieron inesperadamente en una dicha marital que asombró a todos sus conocidos –una tía paterna le decía a Ellen que debería ir con un velo en la cara cuando paseaba por Cambridge, así de descarada era su felicidad–, pero quienes en Harvard aspiraban a comerse el mundo los felicitaron con cierta condescendencia: entre ellos, Henry Adams y puede que, secretamente, también la propia Clover. Ella no se había vuelto afable con la edad, se había vuelto inteligente; más que inteligente, afilada de lengua y mordaz de mente. Cuando Henry degustó por primera vez la conversación austensiana de Clover, lo embargó la gratitud. Ella tenía un humor tan negro como el suyo. No podía creer su suerte. Él, al igual que ella, había creído que la soledad nunca terminaría, que nunca lograría conectar con nadie, y resultaba que ahora, de pronto, había hallado a un alma afín, un alma gemela.

El terreno que tenían en común era este: en ambos la postura defensiva que adoptaban por la vida se había convertido en desdén estiloso. Ambos sentían un deleite desmesurado por el humor cáustico, los juicios desdeñosos y la indignación intelectual. Ninguno de los dos era capaz de simplemente apreciar o no algo. Eran personas para quienes la crítica y la corrección eran una necesidad moral. Esta costumbre del intelecto se convirtió en un imperativo que configuró su forma de abordar la vida interior. Era inevitable que incluyera una valoración crítica del otro. Aunque solo la de él quedó reflejada en papel.

Son famosas las cartas que escribió Henry sobre Clover en vísperas

del matrimonio, y a menudo se han citado como prueba de su misoginia; yo, sin embargo, las leo como las palabras de un hombre que, avergonzado por sus propios sentimientos y temeroso de esa crítica que él dispensa con tanta presteza, lo «confiesa» todo antes de que pueda «acusársele» de nada. Así, por una parte, le escribe a su hermano, Brooke, que: «Al ir conociendo a Clover Hooper, la encontré tan superior a cualquier mujer que había conocido hasta la fecha que me pareció inútil resistirme»; aunque luego se apresura a confiarle que su futura esposa «no es, desde luego, guapa […] habla en demasía, si bien, en general, es bastante sensata […] se deja instruir de buen grado […] no tiene gusto para el vestir […] desde luego no le falta humor y apreciará nuestro ingenio». Tiempo después, en esta misma línea, le dice a un amigo que «mi joven señora tiene una mente muy activa y rápida y ha conocido de pasada muchas cosas, aunque en realidad no sabe mucho de nada y le hace gracia la idea de que la consideren pedante». Luego, matizando una vez más, añade: «Creo que te caerá en gracia, si no por su belleza –pues desde luego no es ninguna hermosura, y tiene unos rasgos demasiado prominentes–, sí por su inteligencia y simpatía, que son lo que me gana».

Henry sabe que ese cuestionarse suyo lo hace ser desleal a la riqueza de sentimientos que ha aportado Clover a su vida; al final de una de estas cartas escribe un comentario humorístico más bien convencional: «Manda sobre mí como solo las mujeres estadounidenses son capaces de mandar sobre los hombres, y yo me acobardo ante ella», para al instante exclamar: «¡Cielo Santo, la que me armaría si leyera la descripción que acabo de hacer de ella!». Con todo, la crítica y la pulsión por corregir no pararán nunca. El día mismo que se prometen, Henry tiene a bien anunciarle: «Aquí tienes las condiciones, para que no me vengas en el futuro con que no te lo avisé», al tiempo que le da un ejemplar de la novela de William Dean Howells The Wedding Journey [El viaje de novios]. Cuesta no preguntarse qué creía estar haciendo.

Esta novela está ambientada en una luna de miel en las cataratas del Niágara. El protagonista, Basil March, está enamorado de su nueva esposa, Isabel; aun así, la considera una ignorante («Su mujer, como cualquier estadounidense que se preciara, no sabía nada sobre la historia de su país») y cree que es el influjo sexual que ejerce sobre él lo que le hace claudicar ante lo que ve como la pequeñez de espíritu propia de las mujeres (Isabel provoca una pelea y luego obliga a Basil a ceder; cuando lo hace, ella recibe «su rendición con la generosidad de quien perdona pero no olvida»). Cierto día la pareja está paseando por una serie de pasarelas que recorren por encima las cataratas cuando, de pronto, se apodera de Isabel un terror que no puede controlar. Desquiciada por los aluviones torrenciales de agua, se

derrumba y afirma que es incapaz de volver. Howells escribe que Basil «se quedó mirando con pasmo aquella figura acobardada». Al final la mujer logra recomponerse y regresar andando hasta tierra firme, aunque, después de aquel episodio, Basil «empezó a tratar a Isabel […] con una superioridad que a él mismo le parecía de lo más odiosa, pero de la que no era capaz de prescindir». La novela destaca por la franqueza con la que describe la lucha de poder que palpita bajo la serena superficie marital. Una vez casados, la crítica sería algo con lo que habrían de vivir muy de cerca: durante semanas, meses y años.

El día después de la boda, Clover escribió la primera de las cartas de los domingos que enviaría todas las semanas a su padre, tanto desde Washington como desde Europa, durante los trece años que duró el matrimonio. Dirigida a su «querido Pater», estas cartas, bellamente escritas y rebosantes de vida, son un relato continuo de sus quehaceres diarios. Cuando escribe desde el Viejo Continente, son los viajes y las relaciones sociales lo que describe. Odia a los británicos (como apuntó hastiadamente Henry James) y no se cansa nunca de cargar contra ellos:

> Costó superar la hora que siguió a la cena con dos inglesas cortas de entendederas, aunque fue divertida como estudio de caracteres. […] En el salón de baile, que era enorme, unos corpulentos Sir Joshuas hacían lo que podían para contrarrestar el mal gusto del propietario actual de la casa […]. No hay quien gane en mezquindad y sordidez a los ingleses. Son capaces de escatimar en manteles, servilletas, velas y fuegos, flores y ropa interior con tal de poder vestir a sus criados con chaquetillas de organillero. […] Tal vez Inglaterra resulte encantadora a una familia recién llegada, pero es desesperante para la vasta mayoría […]. Demos gracias a Dios por que el águila calva aletee y grazne sobre nuestra cabeza.

Cuando le escribe desde suelo patrio, la política sustituye a la observación social. «El domingo, una cena agradable: Carl Schurz, Aristarchi Bey (un diplomático turco) y el señor Belmont, y para la sobremesa se unió el señor Nordhoff, todo política y asuntos públicos», empieza una de las innumerables cartas (esta en concreto la escribió en abril de 1882), que incluye por lo demás cotilleos y observaciones sobre los flagrantes defectos de prácticamente toda Washington. Sin embargo, en lo esencial, las cartas son largas descripciones de las comidas que dan los Adams o a las que asisten, de casas que alquilan y amueblan, de cuadros y acuarelas tanteados y comprados. Hasta muy al final incluyen listas de invitados; descripciones de árboles y arbustos en flor que se aprecian desde la ventana (camelias japonesas, magnolias y forsitias); relatos sobre la construcción de la casa nueva; y

siempre sin falta la ponderación de algún objeto bello con idea de comprarlo (Clover fue toda su vida una apasionada consumidora de cosas hermosas y con gusto; su casa, un dechado tanto de elegancia como de distinción social). Un mes antes de morir su padre, el doctor Hooper, visita durante un viaje a Nueva York una galería y le escribe lo siguiente:

Vi allí un plato de porcelana china antigua de lo más exquisito, de color jade, tracería bajo el vidriado mate, de unos sesenta centímetros de diámetro y rebordes en pico, colmo de unos siete centímetros, un torneado hermosísimo, una factura inigualable con cinco nenúfares y cuatro azucenas: ciento setenta y cinco dólares. No me atrae la idea de invertir tanto dinero en algo que puede romperse con tanta facilidad, pero es tan fascinante que te cautiva.

Esta carta resulta desgarradora porque da cuenta del placer que ella extraía de las cosas del mundo, de esa forma suya de deleitarse en la descripción, de esa sutileza de interés y desapego, y del hecho de que la escribiera pocos meses antes de suicidarse.

Las cartas de Clover a su padre son uniformes en la serenidad, la inteligencia, la observación, y, en cierto modo, en ellas parece encantada de vivir en este mundo. No es que le falten cosas burlonas e hirientes que decir de la gente que la rodea, desde luego que no –ella no sabría ni quién es si no estuviera ejerciendo la crítica–, pero, de algún modo indefinido, aquí ese interés tan marcado por la crítica parece suspendido. La escritura está dotada de serenidad. El alivio por poder simplemente hablar de las cosas es palpable en todo momento. En la presencia conjurada del padre hay una distancia necesaria –la que hace falta para dar rienda suelta a la imaginación, la que Henry logra a través de su obra– de la que de pronto se adueña. Se diría que el acto de escribirle a su padre le haga abrirse a sí misma –le permite «hablar» consigo misma–, como quizá hablaba con él, pero no con su marido.

Entre los dos, Henry y Clover conocían a todo el mundo. Por las cartas de ambos desfilan los Lowell, los James y los Peabody, así como Holmes, Emerson o Agassiz. En años posteriores, cuando viven en Inglaterra y de vuelta en Washington, serán diplomáticos e historiadores, escritores y arquitectos, políticos y aristócratas, y todos los presidentes de Estados Unidos, de Lincoln a Roosevelt. La existencia que compartieron estuvo llena de libros, viajes y una vida social insaciable. «Muy buena conversación en la cena», es una frase que aparece constantemente a lo largo de años de cartas, y normalmente esa cena se comía en la mesa de los Adams.

Clover fue posiblemente la primera gran saloniste de Washington. Henry tenía el apellido y los contactos, pero fue ella –con un talento para la conversación igual o superior al de él– quien creó la atmósfera de gracia intelectual que hizo de su casa de Lafayette Square un importante lugar de reunión durante más de una década. Muchos codiciaban la invitación al té de las cinco en casa de los Adams: era un triunfo para quienes la conseguían y un motivo de angustia para quienes no. Por supuesto, con el tiempo la gran mayoría se quedaba fuera –«cundía la queja de que [la casa] se quedaba pequeña», escribió Henry James, «de que, en definitiva, dejaba a más gente fuera que dentro»–, y la iniciativa se aisló en sí misma. Sin embargo, durante un tiempo el té de las cinco en casa de los Adams logró un ideal de verdadera convivencia –una cotidianeidad de mentes y espíritus afines–, con un peso tal que llegó a influir en el pensamiento y el sentir de quienes formaron parte de ella durante años, en particular, del pequeño grupo conocido como los Cinco de Corazones.

Una tarde de diciembre de 1880, el escritor y diplomático John Hay, que conocía a Henry porque había estudiado también en Harvard, fue a tomar el té acompañado de un buen amigo suyo, Clarence King, un excepcional geólogo que era ya entonces famoso por haber levantado el mapa del paralelo 40 º norte (un hito que facilitó la llegada de los ferrocarriles al Oeste) y por esas fechas dirigía el primer Instituto de Geología y Cartografía del país. Cuando entablaban conversación con Clover y Henry, tanto John como Clarence despedían chispas y disfrutaban intensamente de las frases que salían de su propia boca en compañía de los demás. Era tal el placer que la conversación se alargaba de la merienda a la cena y de ahí hasta la medianoche. Al día siguiente, el ejercicio se repetía. Siguieron reuniéndose día tras día (Hay no tardó en acudir también con Clara, su esposa) y llegaron a estar tan unidos que empezaron a llamarse los Cinco de Corazones. En marzo de 1881, el nuevo gobierno prescindió de los servicios de Hay y King y ambos hombres levantaron el campamento temporalmente de Washington. Aunque durante el resto de sus vidas, los cinco seguirían viéndose y sabiendo siempre los unos de los otros (incluso se escribían en papel de carta con el emblema de los Cinco de Corazones), no volverían a alcanzar la cotidianidad de esos pocos meses mágicos que pervivirían en el recuerdo, para todos, como su paraíso perdido.

Entre los cinco encarnaban la democracia estadounidense: los brahmins de Boston, el hombre de acción intelectual, el hombre del Oeste con dotes políticas. Todos (salvo por Clara Hay) gozaban de una inteligencia colosal, un talento colosal y una depresión colosal. John Hay (quien empezó trabajando como secretario personal de Lincoln y acabó como secretario de Estado con Theodore Roosevelt) odiaba su

vida de diplomático y, daba igual en qué rincón del mundo estuviese, que todas las tardes le sobrevenía la desesperación. Clarence King, quien siempre anheló una serenidad doméstica pero se veía incapaz de conectar con una mujer de su propia clase, pasó de un proyecto fallido a otro, mientras que, poco a poco, fue perdiendo trato con todo aquel al que estimaba, hasta acabar viviendo solo y en la indigencia en el Oeste; tras su muerte se descubrió que se había amancebado con una mujer negra y había tenido con ella cinco hijos, una familia con la que vivió por temporadas en Brooklyn bajo otra identidad. La melancolía de Henry Adams –la forma que adoptó, los años que duró, la conclusión a la que lo empujó– es de sobra conocida. Y Clover, afligida por el mal de la época, caía repetidamente en «crisis nerviosas».

Los tres hombres –un diplomático, un historiador, un viajero a sueldo– lucharon con todas sus fuerzas contra unos demonios que no lograban dominar. Sin embargo, a diario, durante toda su vida, salían de casa para batirse el cobre con el mundo; batirse el cobre con el mundo les permitía batirse consigo mismos; al batirse consigo mismos, conseguían controlar ligeramente sus miserias y alcanzar un desafecto suficiente; una vez alcanzado el desafecto, cumplían la labor que dota de sentido a la existencia humana.

Henry Adams cultivó a diario sus facetas de historiador, periodista, mentor e intrigante político: deprimido pero dinámico; deprimido pero influyente; deprimido pero tomándose en serio. El oprobio que se autoinfligía Henry con su forma de aborrecerse no remitió con el paso de los años –a finales de la década de 1880, Clarence King dijo: «Yo soy una opereta en comparación con Henry Adams, cuyo sombrío y gris desdén por este universo se me antoja demasiado amargo e incorpóreo»–, pero prevaleció el intelecto. Hizo lo que se esperaba de él y, al final, fue eso lo que lo salvó.

Clover, en cambio, nunca tuvo un alivio equivalente: de ella no se esperaba nada. Se ocupaba del salón, se movía diestramente por los círculos sociales, ejercía un ingenio del que, con el tiempo, cada vez extraía menos placer, menos energía, menos sentido. En pocas palabras: no tenía un trabajo. Y no trabajar llevaba a la deriva interna. Los hombres de su círculo se vieron impulsados por una necesidad interior de convertir la discapacidad en virtud –en particular, Henry, cuya genialidad fue convertir el cuestionamiento de sí mismo en un instrumento de interpretación histórica–, pero Clover siguió siendo una mujer inteligente que temía que la considerasen una pedante, condenada a apartarse de la única forma de lucha que la habría liberado lo suficiente de esa misma convicción de demérito personal que perseguía a los hombres de su alrededor. Sin una forma práctica de airear las ansiedades, estas pasaban a la clandestinidad, donde se

transformaban cada vez más en actitudes de inercia espiritual, pensamiento vacilante, voluntad abatida. Con el tiempo, se convirtió en eso de lo que acusaban a las mujeres de ser por naturaleza.

Henry comprendía bien que la pasividad de Clover era en realidad la suya: él conocía íntimamente lo que era la deriva interna. Se veía reflejado en su mujer. Siempre había sido así. Y en ese espejo no aparecía un yo bueno, esperanzador ni alentador, sino más bien el ser desquiciado y crítico hasta la saciedad, el que le rebotaba juicios. Por supuesto, no era algo constante; de lo contrario, habrían sido desdichados como pareja. El ambiente entre ambos nunca perdió fluidez –las discrepancias eran de baja intensidad, las reconciliaciones sobrias–, pero estuvo marcado por unos conflictos que repetidamente atravesaban el inconsciente y ponían de manifiesto una división en los asuntos emocionales.

Mabel Hooper (una sobrina de Clover), en un libro de memorias que escribió sobre sus famosos tíos, los recordaba así a principios de la década de 1870: «Por las tardes, era corriente que los sobrinos contempláramos, casi con envidia, a aquellas dos figuras montadas a caballo que desaparecían en el sol titilante del bosque. Una impresión de unicidad de vida y mente, de compañía perfecta, que nos dejó un ideal que no habría de borrarse nunca». Por esa misma época, en cambio, Henry escribía lo siguiente en una carta que se ha citado en numerosas ocasiones:

> Mi mujer […] está estudiando griego. Ahora todas nuestras jóvenes estudian griego. Se diría que es lo que se lleva ahora […]. Les persigue la idea de que han de leer, o ejercitarse de algún modo, no con un fin tan frívolo como que la sociedad las acepte, tampoco por simple divertimento, sino «para mejorar el intelecto». Son de todo punto inconscientes de la lastimosa imposibilidad de mejorar ese tosco y delgado instrumento de una sola cuerda al que ellas llaman su intelecto, sin la extensión musical suficiente para dominar una gran emoción, y menos aún para expresarla en palabras o cifras.

Henry escribió esta carta llevado por el desprecio que sentía por su propia persona. El mismo que le hacía desdeñar el mundo le hacía identificarse, devastadoramente, con su mujer. Nunca se despreciaba más que cuando ridiculizaba a Clover; era así, de hecho, cuando «dos se convertían en uno». Esta tesis se expone como un mapa del territorio psicológico en las dos novelas que escribió Henry, Democracia y Esther. En ambas crea un personaje femenino a imagen y semejanza de Clover, pero dotado de angustias, ansias y motivos semiocultos que son innegablemente de él. Es asombrosa la negatividad que aplicó en esta doble creación.

«Por razones que muchas personas consideraron ridículas –así empieza Democracia–,[1] la señora Lightfoot decidió pasar el invierno en Washington […]. Solo a los más íntimos confesó sinceramente que la torturaba el ennui».

Madeleine Lee es la Cándido de Henry. Ambicionando como ambiciona descubrir el sentido de la existencia, ha probado con la vida social, ha probado con la filosofía, ha probado con la virtud; todo le ha fallado; ahora pretende probar con el poder. Tiene que probar lo que sea: ese ennui ha tenido consecuencias. Impulsada a quejarse en las cenas de Nueva York de lo pigmeo que resulta el denuedo humano –«Crecéis seis pulgadas y luego paráis. ¿Por qué no hay nadie que crezca como un árbol y dé sombra?»–, Madeleine Lee ha abusado de la hospitalidad de Manhattan. «¿Qué quiere esta mujer?», se preguntaba la sociedad neoyorquina. «¿Qué necesidad tiene de insultarnos solo porque no se siente más alta que nosotros? ¿Qué espera lograr con esa lengua afilada? En todo caso, ¿qué sabe ella?». Desde luego, le da la razón el autor omnisciente, y le confiesa al lector que «la señora Lee, por cierto, sabía muy poco. Había leído de manera voraz y promiscua sobre muchos asuntos», pero aunque «Ruskin y Taine habían danzado alegremente en su cabeza, de la mano de Darwin y Stuart Mill, de Gustave Droz y Algernon Swinburne», en realidad no había entendido mucho de esas lecturas («Aunque no más brillante que sus vecinas, el mundo persistía en clasificarla entre las mujeres inteligentes»). Ahora, no obstante, se nos cuenta que se siente enardecida por una búsqueda visionaria:

> Quería ver con sus propios ojos la acción de las fuerzas primarias, tocar con sus propias manos la sólida maquinaria de la sociedad, medir con su propia mente la capacidad del poder motor. Se inclinaba a alcanzar el corazón del gran misterio americano de la democracia y el gobierno. […] Lo que deseaba ver, pensaba, era el choque de intereses, los intereses de cuarenta millones de personas y todo un continente centrados en Washington, guiados, limitados, controlados, o ilimitados e incontrolables, por hombres de factura ordinaria; las tremendas fuerzas del gobierno y la maquinaria de la sociedad en funcionamiento. Lo que quería era el PODER.

Este retrato de la señora Lightfoot Lee es una mezcla perfecta de los puntos flacos de Clover según los ve Henry, así como de las propias pulsiones solo a medias reconocidas de él. Sí, Clover era implacable y ambiciosa; sí, no se enteraba del todo de lo que leía; sí, era abiertamente desdeñosa en las cenas. Pero era él, y no ella, quien estaba obsesionado con acercarse al PODER, y cuya única excusa para hacerlo era querer tocar «el corazón del gran misterio americano».

En Esther, la situación no gira en torno a la política, sino a la lucha entre la razón y la religión. Esther Dudley es una pintora aficionada que vive en Nueva York con su adorado padre librepensador. Mientras ayuda a decorar el interior de una catedral que acaban de construir, su atractivo pastor, Stephen Hazard, se enamora de ella. Después de morir su padre, Esther cree que también ella está enamorada y acepta la proposición de matrimonio de Hazard. En el tiempo que dura el compromiso, a punto está de perder el juicio en su intento por conciliar su espíritu implacablemente ateo con la perspectiva de convertirse en la mujer de un pastor. No se ve capaz y la novela acaba cuando Esther rompe el compromiso.

Una vez más, Henry dota a su protagonista con mucho de Clover tal y como ha seguido él viéndola durante todos los años de matrimonio: Esther tiene «una silueta fea, una fisonomía imperfecta, unos rasgos que dejan que desear […] el instinto de poder, pero no el amor por la responsabilidad […] es tan solo una aficionada de segunda fila y nunca llegará a más […] cosecha todo lo que sabe sin esfuerzo y en realidad no sabe de nada […] su mente es tan irregular como su cara». En honor a la verdad, es interesante –«Tiene un estilo propio […]. Te evoca un yate de palos ligeros en medio del mar; algo inesperado; hace que te preguntes qué demontre pinta ella ahí»–, pero ese interés que pueda despertar no pesa en la balanza.

Cuesta creerse los sentimientos de Esther por Hazard. El duelo de voluntades entre ambos se antoja espurio, instrumental para la trama. Lo que sí es fácil, sin embargo, es intuir su relación con el autor omnisciente: los dos se conocen bien. Cuando el libro concluye, dejamos a Esther abatida –sola con el vacío y la «ausencia» con la que empezó–, y otro tanto puede decirse de su creador. No cabe duda de que él comparte con ella su sino. Ninguno de los dos está más cerca de la clarividencia interior que al principio de la novela.

Lo que más llama la atención de Democracia es la magnitud de su distancia emocional. No es tanto que a los personajes se los desprecie –en realidad, las burlas se reparten en pequeñas dosis–, sino que la compasión que hace falta para que unos personajes sean creíbles brilla por su ausencia. La ironía, dispensada con el mismo rasero para todos, no da tregua. Es lo único que prevalece. No se toca otra nota en la prosa, no es posible asumir otra visión de las cosas. Esther, en cambio, rezuma depresión.

Cuando Henry escribió Democracia en 1880, lo dominaba la inquietud; tres años más tarde, cuando escribió Esther, seguramente lo dominaba la indignación. Tenía cuarenta y siete años y estaba igual que siempre. En su interior nada había cambiado. El matrimonio no había marcado la diferencia vital.

¿Y qué sentía entretanto Clover? No lo sabemos, y nunca lo

sabremos. Forma parte de la idiosincrasia de las «vidas menores» no legar nada de la rica documentación de las vidas con las que se las asocia, la misma que permite que los historiadores lleguen a deducciones plausibles. Con las vidas menores, se nos dice sin más: «La hermana era neurasténica, la novia huyó antes de la boda, la esposa se suicidó…», y nos quedamos así, solos con únicamente el final desgarrador y dramático. Tan solo cabe especular.

Desde luego, Clover tuvo que leer Esther, pero ¿qué opinión le mereció? No nos lo cuenta en ninguna parte, en ninguna de sus cartas. Lo único que sabemos es que por esa época, en el invierno de 1883, empezaba a verse aquejada de un aburrimiento fatal. Todo y todos la hastiaban. Asediada por arribistas, acabó odiando las reuniones de las cinco que ella misma organizaba. («Aquí la vida se ha convertido en un circo que nunca acaba», le escribió a su padre). La gente seguía yendo a cenar a su casa, pero a ella ya no le apetecía salir. Los almuerzos de damas eran «una forma de matar el tiempo que aborrezco»; a las cenas de diplomáticos asistía gente de seso «menguado hasta cotas preocupantes»; las grandes reuniones eran «salas y muchedumbres asfixiantes» que «te quitan más de lo que te dan». Prefería quedarse en casa leyendo.

Pero ¿cómo iba a haber sido de otra manera? En cualquier vida, las dudas, las depresiones, la falta de autoestima, cuando no se atajan, empeoran con el tiempo y pasan inevitablemente del achaque ocasional al episodio recurrente y el padecimiento crónico. Esta afección ocupa un espacio, consume aire y energía. La energía que debería alimentar las experiencias pasa a alimentar la vida no vivida. La vida no vivida no es una bestia quiescente. La vida no vivida es un animalito muy enrabietado, que apenas permite la supervivencia. Y a veces ni eso. A veces se vuelve asesina.

En una carta a John Hay en 1884, Henry le contaba que Clover y él estaban volviéndose «verdes del moho. Estamos mortalmente aburridos de nosotros mismos y no vemos a nadie. Tras largos paréntesis, intercambiamos débiles piídos y luego dormimos y tenemos sueños tristes». La propia Clover reconocía, en una carta a una amiga, que no eran ya tan felices como antes. La compañía mutua que siempre se habían hecho había empezado a generar soledad en vez de disiparla. Henry se encerraba en su estudio y trabajaba. Clover leía y miraba por la ventana; leía y clavaba la vista en el fuego; leía y daba vueltas por la casa. ¿En qué pensaba durante esas amargas tardes del invierno de 1885? ¿Qué opinión le merecía su vida, lo que había hecho y no hecho con ella? ¿Cómo había podido pensar que las cosas cambiarían? ¿De dónde iba a haber surgido ese cambio? Henry tenía su trabajo: del trabajo surgía, siempre, la esperanza de regeneración. ¿Qué tenía ella? No tenía más que esos intercambios inteligentes y

jocosos con su marido, los mismos que, año tras año, iban sonándole cada vez más vacuos, con unas palabras que le dejaban un regusto a amargura. Sí, tenía la carta que le escribía los domingos a su padre, claro, eso sí que la hacía sentirse humana.

En marzo de 1885, el padre de Clover sufrió una angina de pecho y ella fue a Cambridge para ayudar con sus cuidados, y allí se quedó hasta que murió en abril. Henry se quedó en Washington, desde donde le escribía a diario. Mucho se ha opinado sobre estas cartas, sobre el azorado desapego que destilan. «Estimada señora –empieza la primera–: Dado que se cumplen ahora trece años de la última carta que le envié, es posible que haya olvidado mi nombre. De ser así, le ruego que procure hacer memoria. Hubo un tiempo en que compartimos cierta intimidad…», y termina así: «Quedan al fondo de esta página apenas unas miguitas de mi amor por usted, pero no se las coma todas de una vez. Los perros también las necesitan». Ella, por supuesto, sabía a qué se refería él y comprendía perfectamente lo mucho que le costaba a él decirlo. De estar en su lugar, seguramente ella habría escrito la misma carta. Se entrevé en ella la prisión de ego que habían construido para sí en su vida juntos.

Mientras su padre estuvo enfermo, Clover se mostró alegre, estable y valiente. Cuando murió, sin embargo, comprendió lo que había ocurrido y se precipitó en caída libre. Le habían cortado un amarre vital. No logró aferrarse a nada, no consiguió enderezarse, salir de la espiral. En una ocasión pidió ayuda a gritos –«Ellen, no soy real… Ay, hazme real… Vosotros sois todos reales», le escribió a su hermana–, pero estaba cayendo en una espiral descendiente a toda velocidad. El desprecio que se tenía –y que siempre estuvo ahí bajo el ingenio mordaz– tiró de ella con más fuerza incluso. «Si tuviera siquiera un puntal de carisma o bondad, lo utilizaría para apoyarme en él y volver a crecer hacia la vida», escribió…, y entonces tocó fondo.

Empezó a quedarse mirando al vacío. Quizá estaba charlando con alguien y entonces, de pronto, se interrumpía a mitad de frase y se frotaba la frente, como intentando recordar dónde estaba y qué estaba haciendo justo antes. Luego enmudecía sin más –se olvidaba de las personas que había en la estancia– y clavaba la vista en el infinito.

Henry estaba preocupadísimo. «Es más paciente y cariñoso de lo que pueda expresarse en palabras», escribió ella. «Podría darle envidia incluso a Dios: aguanta, se llena de esperanzas, se desespera hora tras hora […], la encarnación de la bondad, dulce y atento». A esas alturas, bien podría haberlo odiado. Henry tenía buenas intenciones, pero las buenas intenciones ya no servían de mucho. Al fin y al cabo, ¿qué podía hacer él por Clover que no pudiera hacer ella por su cuenta? Él era su hermano, su alma afín, su alma gemela. Cuando lo miraba, veía reflejada la peor versión de sí misma. ¿Qué podía saber

él que no supiera ella? Lo que era él en su propio ser inmutable –lo que eran juntos–, eso, al parecer, era lo que importaba en esos momentos. En una carta que escribió a su padre durante el viaje de novios, Clover incluyó una divertida caricatura que en teoría los mostraba a Henry y a ella aquejados por los mareos del viajero, pero que más bien parece retratarlos a cada uno tumbado en un ataúd, uno junto al otro. Es posible que, en cierto modo, ella hubiera quedado enterrada con él. Cuántos años pasados desdeñando el mundo desde la inteligencia.

Clover se suicidó una tarde de domingo a principios de diciembre. Ese día se levantaron tarde como tenían por costumbre y desayunaron a media mañana. Me los imagino perfectamente: es posible que él le leyera el periódico en voz alta a ella con la idea de apartar de su mente la carta que solía escribir los domingos. «No te pierdas esto», pudo haberle dicho con voz divertida y cortante, y luego habría quizá catorce comentarios negativos en seis frases. Ella debió de frotarse la frente y mirar al vacío mientras él hablaba. Ese desdén tan desenfadado y predecible en la voz de él… Era el eco de su propia voz… La oía perfectamente… Era la voz con la que ella había hablado todos esos años salvo cuando le escribía a su padre. Y ahora su padre ya no estaba. Levantó la vista para mirar a Henry. Se había quedado a solas con el desdén. Y así se quedaría para siempre. Clavó la mirada en el futuro. Tenía cuarenta y dos años. El hielo la envolvió, una capa gruesa y anestesiante. Nada podía atravesar ese entumecimiento, y desde luego el dolor menos que nada. Subió a la planta de arriba y bebió cianuro.

KATE CHOPIN

Cuando Kate Chopin empezó a escribir en 1888, tenía treinta y ocho años y era la viuda de un agente algodonero de Nueva Orleans. El material le salía solo: ágil, seguro, inmediato, sin vacilación ni revisión. En poco tiempo, apareció una novela y luego una colección de relatos. Aunque la novela (La culpa) la publicó por su cuenta, recibió críticas favorables y los relatos (Bayou folk) tampoco tuvieron problema para abrirse camino entre los lectores. En apenas tiempo, se había hecho un nombre. Los relatos estaban ambientados entre los criollos y los cajunes de la Luisiana rural, y la autora fue muy bien acogida en la literatura estadounidense como una amena regionalista cuya obra destacaba por su capacidad mimética.

Chopin siguió trabajando durante más de una década como una escritora de literatura popular muy conocida. Hasta que en 1899 publica El despertar. Esta novela supuso una conmoción y un escándalo. No tenía nada de amena. Era realista al más puro estilo europeo. Más zolista que Zola, dijeron. Demasiado fuerte para los niños, dijeron. Deberían venderla como veneno moral, dijeron. Chopin no daba crédito. ¿Por qué ese libro había recibido una acogida tan distinta al resto de sus obras? Al fin y al cabo, no había en él nada que no hubiera dicho ya ella, de un modo u otro, con anterioridad. Estaba todo ahí en los relatos. La gente tenía que haberlo visto, ¿no? No, le explicaron, no lo habían visto. Los relatos solo habían insinuado lo que con El despertar estaba diciendo abiertamente.

La depresión se adueñó de ella. Dejó de escribir. Sin duda, seguramente con el tiempo se habría repuesto, pero la vida no quiso darle tiempo. Kate Chopin sufrió un derrame cerebral en 1904 que le causó la muerte. Tenía cuarenta y cuatro años. Dejó para la posteridad tres novelas, ochenta y cinco relatos y una fama de «bicho raro» de las letras estadounidenses.

Chopin había descubierto con el matrimonio que poseía una importante vena de sensualidad y que el amor erótico ejercía un poder inmenso sobre ella. La comprensión de estas dos cosas pasó a ser parte integral de su vida interior, y sus relatos estuvieron marcados desde el principio por una pasmosa madurez en lo tocante al amor sexual. Hubo dos cosas en su obra que hicieron que los lectores estadounidenses de la década de 1890 digirieran bien esa madurez: el sexo se daba entre criollos y cajunes (léase «entre personas que no eran como nosotros») y no era nunca explícito.

Había descubierto algo más: que, en el mejor de los casos, el matrimonio era un enfrentamiento de voluntades. Uno u otro de la pareja estaba constantemente sujeto a una presión, amable, sutil,

amorosa, para que mudara de forma; para que se sometiera; para que se plegara al antojo del otro. Por lo general –aunque no era esa la cuestión–, era la mujer quien llegaba a la vida marital con menos experiencia, verde e ignorante.

Más a menudo que los hombres, las mujeres despertaban del largo sueño de la adolescencia y se encontraban atadas a perpetuidad a sus vidas, sin comprender en absoluto cómo habían llegado a eso. También los hombres podían sufrir esta afección –Chopin era consciente–, pero, una vez que quedaba todo claro, tras el despertar, los hombres sabían cómo sacar mejor partido de ese bautismo de fuego. Las mujeres se quedaban mirando el fuego.

Tal y como ella lo entendía, la vida de una mujer era una metáfora de lo que podía pasar si ese sueño de vida se prolongaba más de la cuenta. La consciencia, cuando sobrevenía, a menudo lo hacía sin llevar de la mano el poder para activar la voluntad crónicamente latente. Cuando la voluntad no actuaba, se formaba un vacío. En el vacío se hacía fuerte la dominación. Los hombres no tenían que aprender (o siquiera entender) el imperativo de la voluntad activa; nacían con él. Las mujeres, en cambio, una vez que tomaban consciencia, con frecuencia quedaban paralizadas, atravesadas por el conflicto de Hamlet.

Era con mucho la más importante de las dos cosas que Kate Chopin había inferido de su matrimonio con un hombre de todo punto afable. En comparación, la sensualidad era un juego de niños. Este, en cambio –el asunto de la voluntad inactiva–, era escurridizo y borroso; difícil de captar, e incluso más de conservar. Sin duda, mostrar en una obra cómo funcionaba, y sus posibles derivas, sería una tarea meritoria. Había otros dos escritores compatriotas suyos que estaban batallando con percepciones similares en prácticamente la misma época: Henry James (en Retrato de una dama) y Edith Wharton (en La casa de la alegría). Chopin no pudo encarar el tema de frente hasta El despertar.

La historia no puede ser más sencilla. Edna Pontellier, de veintiocho años y madre de dos niños pequeños, está casada con Léonce, un corredor de bolsa criollo. Están veraneando en Grand Isle, un lugar de vacaciones que es a Nueva Orleans lo que Fire Island a Nueva York. Allí conoceremos a Adèle Ratignolle, exuberante, zafia, esposa y madre abnegada; a mademoiselle Reisz, menuda, deforme, soltera, diestra pianista; a Robert Lebrun, el hijo de la dueña, que cada verano coquetea con una mujer casada distinta (ese año le toca a Edna). Durante el trascurso del verano, a Edna se le despierta la sensualidad; aprende a nadar, siente su cuerpo más vivo que nunca, le prende una pasión por Robert, descubre que no tiene interés –ninguno– en ser ni esposa ni madre de nadie. El joven Robert le corresponde en el sentimiento. Asustado, huye a México. Los

Pontellier regresan a Nueva Orleans, donde Edna se deja caer en un trance que va a más con el paso de los días. Deja de ocuparse de la casa, vaga por la ciudad, no cumple ya con las exigencias de su marido, visita con frecuencia a mademoiselle Reisz. De este talante, empieza a juntarse con gentes de mal vivir, se deja seducir por un vividor y abandona el hogar marital. Robert regresa entonces de México. Ella se da cuenta de que el romance no fue más que un flirteo; él no la desea a ella como tal y, lo que es peor, tampoco ella a él. A lo largo de una noche Edna intenta buscarle el sentido a su vida, comprender lo que ha aprendido y lo que tiene ante sí. No es capaz. Se ve mirando al vacío. Por la mañana coge el trasbordador hasta Grand Isle y se adentra en el mar.

La trama es melodramática, pero la escritura es poderosa. Edna ve con ojos carentes de sentimentalismo, y en un lenguaje carente de eufemismos, cómo están exactamente las cosas para ella. En un pasaje tras otro, sigue su propio pensamiento hasta la lógica de su propia conclusión con una economía portentosa, sin rodeos y sin faltar nunca a su lugar de destino. La novela puede leerse como un prontuario del significado y las consecuencias de la voluntad (in)activa.

Con todo, la fuerza de estos muchos pasajes logrados no está bien engarzada en la urdimbre interna de la novela. La lucidez viene y va hasta desaparecer sin más. Incluso a los lectores más abnegados de El despertar les inquieta lo impenetrable que va volviéndose la prosa conforme el libro se acerca a su clímax. He leído en numerosas ocasiones las páginas en las que se describe la noche oscura del alma de Edna y sigo sin comprender realmente por qué se suicida.

Dicho esto, el libro me atrapó (así de impresionantes son tanto los discernimientos como la escritura), como ha hecho con miles de lectores más, y me propuse analizar con criterio para llegar a comprender qué es lo que me incomodaba. Al principio me dije: como se vuelve un ser sexual, tiene que morir. Luego me dije: Mira al pozo, ve allí abajo un vacío inherente a la vida, por eso quiere morir. Al volver ahora a leer la novela, me he dado cuenta por vez primera de hasta qué punto se deja llevar Edna por la fantasía. Sus esfuerzos por vivir son rudimentarios. (Ha visto la luz. ¿Acaso no basta? ¿Por qué las cosas no se ponen en su sitio? ¿Por qué sigue siendo todo tan difícil?) La pianista no para de decirle que el arte (la creación personal) es un trabajo duro que nunca acaba, pero Edna es incapaz de hacer caso a lo que la otra le dice. Todo, hasta lo más mínimo, la hastía: al instante. Está siempre hundiéndose, exhausta, en el sillón de mademoiselle Reisz, o dando tumbos por las calles, o dispuesta a desmayarse tras una cena: un personaje de una novela de Joan Didion. Por momentos, muy de vez en cuando, parece comprender qué es lo que se exige de ella, toma consciencia de su estado anestesiado, pero

el momento pasa y vemos que no lo ha entendido. Es más, Kate Chopin no lo ha entendido.

La Lily Bart de Edith Wharton y la Isabel Archer de Henry James son ambas un modelo de lo que aqueja a Edna Pontellier. Son personajes de lo más estadounidenses: criaturas modernas, escindidas por dentro. Dicen querer una vida real, pero no sienten lo que dicen. No comprenden que para tener una vida una debe actuar, consciente y deliberadamente, desde su propio ser integrado. Ni Isabel ni Lily son capaces; es más, ninguna de las dos está preparada para aceptar las consecuencias de no lograr integrarse.

Tanto Wharton como James sabían perfectamente esta característica crucial en sus personajes –esa división interna que las paralizaba– y crearon novelas de una inteligencia penetrante porque ambos escritores sabían bien lo que sus personajes solo sabían imperfectamente. Kate Chopin sabía solo lo mismo que Edna, y no bastaba ni de lejos. Por eso sus relatos no son más que flashes de discernimiento (fuertes pero de poco calado) y por eso la prosa de El despertar va haciéndose cada vez más turbia y abstracta.

Al volver a leer a Chopin en nuestros días, de nuevo me llama la atención lo extraordinariamente directa que es su escritura. Los discernimientos se arrojan sin más sobre la página: osados, lúcidos, casi violentos. La sintaxis es sofisticada, pero ese talante directo es primitivo: ocupa tanto el primero como el segundo plano. Chopin comprende una dura verdad sobre lo que Willa Cather dio en llamar el «yo inviolado», y lo ve desde la perspectiva de una mujer de sexualidad adulta. Pero no logra situar lo que ve en un mundo del todo imaginado. Este fallo cortocircuita la inteligencia de la autora, no deja el espacio necesario para que el discernimiento se convierta en sabiduría.

Una de sus biógrafas hace hincapié en el hecho de que Chopin nunca revisaba su obra. La propia autora pregonó, en una entrevista tras otra a lo largo de su vida profesional, que la escritura o venía de una vez o no venía. Lo considero el dato más importante que tenemos sobre ella. Parece que consideraba esa sorprendente práctica como una prueba de su talento, y no de amateurismo, que es lo que en realidad era. Al fin y al cabo, ¿no es la vida de un escritor revisión y nada más que revisión? ¿De qué otra forma se aclara el pensamiento y se hace más profunda la obra? ¿Cómo, si no, se pasa del discernimiento a la sabiduría? ¿Cómo ver todo lo que rodea algo y luego llegar hasta su corazón? ¿Cómo crear un mundo en un libro, no solo un atisbo por una ventana abierta?

Chopin nunca pasó del principio. En su vida como en su obra, fueron todo despertares. Pero sus inquietudes fueron las de dos de los

grandes novelistas de su época y, hasta cotas nada desdeñables, también las hizo suyas.

JEAN RHYS

Las cartas reunidas de Jean Rhys son uno de esos admirables documentos tan comunes en la vida de los escritores, un registro de vivencias que sirve tanto para ubicar la obsesión del escritor en su origen biográfico como para sustanciar la afirmación de que: «Es todo fruto de mi invención». Al leer las cartas de Rhys es fácil comprender hasta qué punto sus novelas tempranas, muy llamativas, así como la última y brillante que escribió, se originan y parten de lo que «realmente» ocurrió. Las cartas son la vida y las novelas –no cabe lugar a dudas– son la magia obrada sobre la vida.

Rhys nació en las Antillas en 1894 de padre escocés y madre criolla blanca. Con dieciséis años, se mudó a Inglaterra, pasó dos cursos en una escuela femenina de Cambridge, otro en la Royal Academy of Dramatic Art de Londres, fue de gira con una compañía como corista, tuvo una traumática aventura amorosa con un hombre mayor que acabó dejándola, se casó con un poeta holandés semivagabundo, viajó por Europa, conoció a Ford Madox Ford en París y empezó a escribir. Entre 1927 y 1938, publicó cuatro novelas que le depararon algo de fama transitoria y nada de dinero. En 1938 dejó Londres y se borró del mapa. Sus libros acabaron descatalogados y nunca más se la vio ni se supo de ella. En 1958 la BBC dramatizó para la radio una de sus novelas (Buenos días, medianoche) y, tras veinte años en la sombra, se descubrió que vivía modestamente y al margen de todo en la costa inglesa, con su tercer marido. Al trabar amistad con un par de editores de Londres, Rhys se sintió de nuevo con ánimos para escribir y, a pesar del extraordinario desorden de su vida diaria, desempolvó un manuscrito en el que llevaba trabajando varios años y empezó de nuevo. Publicado en 1966, Ancho mar de los Sargazos le granjeó fama y fortuna verdaderas. Se reeditaron sus obras y, para cuando murió en 1979, se había convertido en una celebridad del mundo de las letras.

Las cartas abarcan los años que van de 1931 a 1966. La lista de correspondientes es irrelevante. Prácticamente escribía la misma carta a todos y a cada uno. El ensimismamiento es monumental: solo habla de sí misma. No hay en estas cartas ni intercambio verdadero ni una idea de ninguna de las personas a las que escribe. La escritura, sin embargo, no es egoísta, mezquina ni aburrida. En absoluto. La mezcla de inteligencia, humor y buen talante que atraviesa estas páginas es una clave de esa imposibilidad de salir del egocentrismo.

No le salía nada bien y se casaba con hombres a los que tampoco les salía nada bien. Desde su primera juventud, había sido un ser tembloroso, febril y desdichado, ebria gran parte del tiempo, y en las cartas nos la encontramos ahora condenada por una pasividad tan

terca como una febrícula a años de refinada pobreza inglesa. Deambula hasta la saciedad de unas habitaciones alquiladas a otras (en la ciudad, el campo, los barrios residenciales) con un marido desvalido tras otro (dos de ellos acabarían en la cárcel por fraude y malversación de fondos). Como una peregrina que recorriera un camino profano, suspira por disponer de al menos una hora para entrar en calor y tener paz para poder escribir, una hora que jamás se le concede. Y siempre están el frío, la lluvia, el aislamiento: «Pero creo que no podré soportar otro invierno aquí: el frío húmedo y la soledad me deprimen mucho. Me resbalé y me lastimé el brazo […]. Por favor deséame suerte». «Le aseguro que exactamente yo soy la que está postrada con gripe en un departamento frío y sin teléfono en este momento. Esto habría sucedido exactamente de igual manera y no de otra […]. El frío me encoge y me vuelvo incapaz de todo lo que no sea tiritar y temblar». «Querida, esta cocina grande, triste, fría, con sus paredes chorreando humedad, vale por un día de purgatorio, sin mencionar todo lo demás […]. La dificultad realmente importante es el lugar, el cuarto, la caverna, la cabaña en donde se escribe. […] Nuestro departamento no [tiene] vestigio de espacio ni fuera ni dentro de la casa y no hay intimidad. Las paredes son muy delgadas. Da a una hilera de casas pequeñas como conejeras. Una se siente muy encerrada». «Bude es un lugar horrible, frío, yermo y ha estado lloviendo y ha caído granizo durante todo este supuesto verano. No hay árboles y a los habitantes de Cornualles no parecen interesarles los setos ni las enredaderas. Por ello, el viento llega directamente a través del Atlántico a ciento cincuenta kilómetros por hora, se lleva unos cuantos tejados en su camino y después nos golpea en el pecho. […] Primero tuve un fuerte resfriado, después empezaron a dolerme las piernas y la espalda. Luego tuve un colapso. Ya estoy bien, pero muy cansada. Solo deseaba dormir y dormir».

Así prosigue sin templarse, año tras año, en carta tras carta. Se disculpa miserablemente por quejarse, pero igualmente sigue. Aun así, su habilidad para volver a seducir nunca la abandona. En medio de una carta que es una queja infinita sobre el frío, la lluvia, el constipado, las inundaciones, aparece de pronto un pasaje como este (escrito con setenta años a su hija, que vivía lejos de ella): «Mi sueño es terminar mi libro, hacerme cirugía plástica y ponerme una peluca roja brillante. También un abrigo de pieles encantador. Abajo usaré un vestido púrpura y collares de perlas. ¿Qué dices de los trapos? Después, con toda mi gloria iré a visitarte y me iré a vivir a una gran suite en un hotel de lujo. Podrás contarle a todo el mundo que soy una conocida excéntrica. […] Todo saldrá bien. No temas».

Era tan dura y honesta en su escritura como débil y pobre de espíritu en la vida. Es posible que no fuera capaz de hacerlo –le llevó

veinte años completar Ancho mar de los Sargazos–, pero nunca perdió de vista lo que era eso.

En 1946, cuando está intentando vender un libro de relatos en el que no tiene mucha fe, escribe:

[…] acerca de mi libro, lo malo es que no es bueno. […] He tratado de hacerlo con todas mis fuerzas […] tenía tanto miedo de disgustar que escribí y escribí de nuevo hasta quitarle vida a las cosas. […] Si alguien creyera de verdad que la novela que he terminado a medias es muy diferente publicaría Sound of the River por hacerme un favor. […] Nadie cree en mí. […] Y después de todo, cuando llega el momento de Enfrentarse a los Hechos, creo que he trabajado mucho durante bastante tiempo y nada me ha salido bien. Nada.

En 1958:

Sé muy bien que no tengo mucho tiempo; quizá no mucho, y sé que pueden olvidarme. Eso no debe importar. Si esta obra [Ancho mar de los Sargazos] la hago tan verosímil como pueda, solo eso debe importar.

En 1959:

Acerca de mi libro: lo he hecho de la manera como debe realizarse un trabajo de retacería si se tienen todos los colores y las partes cortadas, pero aún no se decide a hacer una colcha.

No, no es que no quiera darle libertad, aunque a menudo uno lo desee. […] Pero dudo cómo darle forma. Debe ser exacta o no servirá.

Estuvo una década prometiéndoles cada medio año a sus editores el manuscrito de Ancho mar de los Sargazos, y la culpa la impulsaba a escribirles largas misivas en las que describía los problemas a los que se enfrentaba para estructurar el libro. Son cartas que abarcan muchos temas y lo hacen con maestría, con una pluma empuñada por alguien cuya autoridad en el oficio no se pone en cuestión.

Adoraba la idea de escribir –«No creo tanto en el Escritor individual sino en la Literatura», dijo en 1953, y tiempo después: «Todo lo escrito es un lago enorme. Hay grandes ríos que alimentan ese lago, como Tolstói y Dostoievski. Y luego hay regatos como Jean Rhys. Lo único importante es nutrir las aguas del lago»– y jamás se quejó de los apuros inherentes a la vida de escritora. A lo más a lo que llega es a esto: «Max [su marido] piensa que no puede hacerse nada sin dinero ni seguridad. ¡No estoy de acuerdo! Sé que es al contrario.

De todas maneras llega un momento en que ayuda tener un poco de dinero, un poco de seguridad, un poco de elogio».

En resumen: por un lado, una mujer neurótica abocada a la abstinencia alcohólica; por otro, una sacerdotisa en el templo del Arte. Entre ambas, se erige una escritora talentosa y trabajadora que lucha por moldear un libro en la forma de su experiencia.

Ella sabía desde que era joven que los hombres y las mujeres, en especial los primeros, temen su propia sensualidad, que este miedo hace cortes profundos, que llega a atravesar la inteligencia y el decoro corriente. Si eras apasionada y despertabas pasión en un hombre, este te odiaba: te odiaba, te castigaba y te abandonaba. Ella permaneció vulnerable a ese discernimiento toda su vida, se sentía una inocente sexual aplastada en repetidas ocasiones por los Ford Madox Ford de su realidad y los señores Mackenzie de su narrativa: hombres con poder que se sentían excitados por ella y que luego le daban la espalda, la denigraban y la humillaban, la dejaban «hecha polvo».

Obviamente, Rhys profesaba un interés incondicional por su propia incapacidad para asimilar lo que un editor suyo llamó «esa traición dolorosa». Tal interés demoró y enriqueció su vida por igual, la mantuvo como una muñeca de trapo incapacitada, pero también potenció su sensibilidad, la obsesionó con algo verdadero que ella intuía. Año tras año, libro tras libro, se concentró en tomar buena cuenta de todo.

Sus primeras novelas son problemáticas, interesantes y vehementes, pero carecen de atractivo y son extrañamente anticuadas. En estos libros la melodía es monocorde: una mujer enfundada en terciopelo negro yace en una cama estrecha en la habitación en semipenumbra de una pensión de una ciudad extranjera. Cuando sale, llueve. No hay adonde ir ni a quien visitar. Recorre las calles bajo la lluvia. A su regreso hace una parada para pescar una botella de vino barato y un hombre que le pague el vino. Se los lleva a ambos arriba. A la mañana siguiente tiene resaca y se siente traicionada.

Rhys vierte sobre tal situación su extraordinario don para la lengua y la forma, convirtiendo el abandono sexual en una parábola de la vida moderna. Urbana y alienada, la protagonista bebe para anestesiar el dolor y se acuesta con cualquiera con la vana esperanza de que el siguiente hombre acabe con ese aislamiento. Pero la situación no se prolonga. Se siente anticuada y neurasténica. Los libros parecen impostados, como si a través de un pseudosaber que se ampara en la mitificación se les impusiera afectadamente un cierto halo de misterio.

En Ancho mar de los Sargazos Antoinette Mason, la heredera criolla que acabará siendo la loca del desván de Jane Eyre, se acuesta con Edward Rochester, el británico victoriano que se esconde de sí

mismo. La pasión de ella anima en él una pasión recíproca que lo conmociona y lo asusta. Repelido por sí mismo, se aleja de ella. Ese antagonismo de él la vuelve loca. Él se la lleva a Inglaterra y la encierra en el desván. Ella escapa y le prende fuego a la casa.

En esta otra situación, Rhys no solo vierte su don para el lenguaje y la forma, sino una idea de verdad que había florecido de manera imponente e incluso inesperada. Ancho mar de los Sargazos es brillante y redentora, una novela que se supera a sí misma, transformada por la consciencia plena. De un interés perenne por lo que se intercambia entre hombres y mujeres emergió de pronto una interioridad sustanciosa: ese poderoso imaginar, cercano al trance, de una «Jamaica» donde la flor del conocimiento es radiante malicia, donde la ignorancia da paso a una perfidia atroz y las personas se lisian y se destruyen porque se temen a sí mismas. Aquí, en esta novela, Rhys convierte al Sexo y la Respetabilidad en la gran metáfora que ella siempre supo que eran.

Ya se veía venir en esas largas cartas a sus editores. Se percibe en ellas la íntima relación entre esta escritora y este material, hasta qué punto excava en la experiencia original, cómo de simbólica es la división en ella entre sus Antillas de nacimiento y la Inglaterra de su edad madura. El esfuerzo perenne de Rhys por controlar el «material» empieza a parecer alegórico.

Existe en Gran Bretaña una tradición de literatas «inestables» entre las que se incluyen Antonia White, Anna Kavan, Jean Rhys y Virginia Woolf, y todas ellas parecen haber estado permanentemente aturdidas por la bruteza subyacente de las relaciones entre hombres y mujeres; todas ellas escribieron una prosa que destacaba por ser intimista. Todas tenían mucho talento, una era un genio. Todas sabían que la escritura exige que la autora se distancie del rumiar interior propio y deje que se imponga la estructura. Sus diversas respuestas a esta necesidad constituyen un manual de afán y disciplina personal. Anna Kavan nunca logró superar la obsesión y Virginia Woolf nunca se molestó con nada que no alcanzara la trascendencia. Entre ambas se encuentra Jean Rhys, quien trabajó duro para dejar atrás la obsesión, para desenredar y sacar de sus adentros el largo hilo de pensamiento lentamente esclarecedor que justifica la vida de un escritor. Sus cartas no explican el esfuerzo, pero sí dejan constancia de ello de manera admirable, en todo su agotamiento y su nobleza.

Fue el tono de Hijos y amantes y no el tema que aborda lo que provocó una conmoción cuando la novela se publicó en 1913. La franqueza de la escritura determinó el influjo erótico que madre e hijo ejercían el uno sobre el otro. Verlo expuesto sobre el papel fue increíble. Pero, a los diez minutos de publicarse el libro, todo el que lo había leído se dijo: «Claro que sí. ¿Cómo iba a ser de otra manera?». Habían sucedido dos cosas al mismo tiempo: había aparecido un escritor capaz de hablar en un mundo dispuesto a escuchar y –como llegar en el momento oportuno lo es todo– lo que había estado sintiéndose pudo entonces comprenderse.

Desde Edipo hasta Freud, nuestra idea de la lucha por estar en el mundo ha adquirido su talante del conflicto entre padres e hijos, una historia de violencia y apremio que durante siglos ha avivado el imaginativo acto de la descripción del ser. Por tenso que sea el conflicto, en esencia carece de ambigüedad. El padre, obligado como está a someter al hijo, lo despreciará si se queda. El hijo, angustiado como está por enfrentarse al padre, permanece inflexible en su necesidad de irse. Él quiere el mundo y, si ha de desgarrar carne y mutilar espíritus para conseguirlo, que así sea. La vida nace de la fuerza y la negación a manos de quienes te son más cercanos. Esta constatación es algo que hay que asumir como un hombre. De hecho, es a asumir esa constatación a lo que precisamente siempre se ha llamado hombría.

Henry James fue el primer escritor moderno que supo explicar, a través de las mujeres que creó, que, en la cuestión del mundo, estamos divididos contra nosotros mismos, atraídos y al mismo tiempo repelidos. Nos adentramos en el mundo, nos retraemos del mundo; deseamos el mundo, tememos el mundo. Es una aventura amorosa que peligra por culpa del morboso estímulo de los sentimientos encontrados.

D. H. Lawrence era capaz de reconocer esa división interna porque la había vivido en sus propias carnes. Sabía que la obsesión que tenían el uno por el otro su madre y él estaba cargada de miedo y deseo a espuertas. Era ella la que provocaba el anhelo en él, la que le sorbía el espíritu, la que lo galvanizaba y lo angustiaba. Lawrence supo ver que era esa relación, y no la que pudiera tener con su padre, la crucial en la cuestión del mundo y el ser dividido. Aun así, Lawrence era un hombre y su Hijos y amantes, una novela de formación. Se daba por hecho que, por indignado, deprimido y apático que pudiera mostrarse el protagonista, al final y pese a todo, lo propulsarían hacia fuera, se iría. Sí, ciertamente la madre debe morir antes de que el hijo se vea

libre para irse, pero en ningún momento del libro hay posibilidad real de que el hijo alquile unas habitaciones para irse allí a vivir con su madre viuda y se conforme con una vida no vivida.

En este siglo, nuestra comprensión, tanto de la lucha como del conflicto, ha dado un salto cuantitativo. Durante los últimos sesenta años ha estado dilucidándose otra visión del asunto, una que ha provocado un viraje en el interés: de los padres y los hijos a las madres y las hijas. Parecería ahora que la necesidad no es tanto la de matar al padre como la de separarnos de las madres, y que son las hijas las que deben acometer esa separación. Esta visión incluye y subsume el testimonio de madres e hijos varones, y nos devuelve la fructífera ambigüedad. La ambigüedad es territorio de mujeres…, y también esta tiene una historia de ficción y una de verdad. No hay en la literatura un equivalente femenino de ese protagonista sumido en una lucha, sea con el padre o la madre, de la que sale victorioso, por el bien del mundo. Sí existen, en cambio, un número considerable de novelas que detallan una lucha sin victoria y que son sustanciosamente instructivas.

En 1924 se publicó en Inglaterra una novela que guardaba un extraordinario parecido con Hijos y amantes, aunque con una gran diferencia: sus personajes principales eran todas mujeres y la resolución no tenía nada que ver. Se llamaba The Unlit Lamp [El candil apagado] y la escribió Radclyffe Hall, la que tiempo después sería más conocida como la autora de la escandalosa El pozo de la soledad. The Unlit Lamp nos cuenta la historia de Joan Ogden, una muchacha inteligente que se cría en un hogar refinado venido a menos de un pueblecito costero llamado Seabourne durante el cambio de siglo. El señor Ogden es un fracasado y su mujer, una esnob. El padre gobierna la casa con sonrojante jactancia victoriana y la madre se retira a una condición de enferma permanente. El único placer que le queda es su hija Joan, cuya comprensión y solidaridad se convierten primero en su consuelo y luego en su necesidad. El amor de la hija es una ciénaga de piedad romántica. La madre se sumerge sin reparos en el apego de la hija y, en la gran tradición de la vida familiar corriente, desarrollan una atroz adicción mutua.

Entra entonces en escena Elizabeth Rodney: de veintiséis años, hermana de un soltero de Seabourne de cuarenta y cinco años. Elizabeth ha estudiado en Cambridge, pero, a pesar de ser una mujer instruida, ¿qué hay ahora que pueda ella hacer, sola en el mundo, en la Inglaterra de 1895? Puede o bien dar clases en un internado o convertirse en institutriz o en dama de compañía. Por supuesto, podría ir a Londres y probar suerte; otras «mujeres nuevas» están haciéndolo, pero… La marea la devuelve a casa de su hermano y la señora Ogden la contrata para que les dé clases a Joan, que tiene catorce años, y a su

hermana pequeña.

Joan Ogden es un caso excepcional en Seabourne. Tiene una mente vigorosa, sincera, valiente; su corazón ansía aventuras llenas de emociones; su cuerpo está a punto de sentir hondo. Se corta el pelo como un chico, viste con ropa hecha a medida, anda con grandes zancadas. Elizabeth ve en Joan la promesa que la marcó a ella en su juventud. También ve la indiferencia de la madre ante los dones de Joan. Lo único que quiere la madre es tener la certeza de que la niña no cambiará su lealtad, que no antepondrá el amor a su propia independencia al amor por su madre. El tema de la novela es el cisma interior de Joan, encarnado por lo que exigen de ella tanto Elizabeth como Mary Ogden (Elizabeth: «Vente a vivir conmigo a Londres. Podrás estudiar en Cambridge, ejercer la medicina, ejercer en lo que tú quieras. Si no escapas de este pueblo, jamás tendrás vida». Mary: «No me abandones, cariño. Eres lo único que tengo en este mundo. Sin ti moriré»).

Al final Joan no abandona a su madre. Todos los demás se van de Seabourne –su hermana, sus amigos, Elizabeth–, pero no ella. Lo que siente por su madre la desmoraliza, la vuelve vulnerable a la culpabilidad y a la piedad, hace que le flaquee el coraje. «No soy capaz», le dice como en un ruego a Elizabeth. Pero esta le da la espalda: no hay compasión para quien carece de valor, solo consecuencias.

El logro de The Unlit Lamp es su perspicacia psicológica: lo plausible de los cambios de humor, la sagacidad del ritmo. Lo que degusta aquí la lectora, con Joan Ogden, es lo que se siente cuando no eres capaz de conseguirlo, cuando no entras en el mundo.

Al igual que en Hijos y amantes, el apego entre la madre y la hija es abiertamente erótico. El rumiar alterado de Joan, las peticiones como de amante de Mary, la eterna preocupación de una por la reacción de la otra en cualquier momento o circunstancia: se trata de fijación romántica transmitida en un lenguaje que sorprende por su franqueza y su inmediatez. Leemos con asombro lo que estas dos se dicen, se hacen, sin parar de murmurar mientras tanto: «Claro que sí. ¿Cómo iba a ser de otra manera?». La escritora sabe muy bien lo que ocurre entre una madre y una hija cuando esta última quiere vivir no la vida que le viene dada, sino una vida libre. Para ello la madre debe luchar contra la hija, y la hija contra sus propios miedos. Están las dos contra las cuerdas, enganchadas, entre el dolor y la furia. Es una cuestión de intimidad, no de amor. Una intimidad semejante es despiadada. La intimidad despiadada es erótica.

Desde principios del siglo XX, ha habido novelas dominadas por personajes femeninos que no actúan pero que sin embargo sí revelan

un hondo conocimiento sobre lo que supone la lucha por abandonar el hogar. En estas novelas, las relaciones madre-hija son duras, no sentimentales. Entre las más impresionantes, se cuenta Mary Olivier de May Sinclair, publicada en 1919, seis años después de Hijos y amantes y cinco antes que The Unlit Lamp. Sinclair, que por entonces tenía ya a sus espaldas veinte años de oficio como escritora, era una eduardiana que se convirtió al modernismo. Marcada por Freud y los imagistas, se sintió empujada a escribir una notable novela autobiográfica. En apariencia en torno a la vida familiar en la era victoriana, versaba en realidad sobre su incapacidad para abandonar a su madre.

La época es entre 1896 y 1910; el lugar, la Inglaterra rural; los personajes, mamma, papa, tres hijos y una hija. La hija es inteligente y talentosa: toca el piano a las mil maravillas, lee en secreto los libros de texto de sus hermanos, aprende griego ella sola. A la madre le complace la hija solamente mientras es una niñita y se comporta como tal; cuando empieza a dar muestras de tener opiniones propias, la madre se burla de ella. Y la hija nunca se recupera del desdén materno. Acaba obsesionándose con paliarlo. A la chica le falta muy poco para comprender que el amor de su madre es la señal de adelante que necesita para entrar en el mundo; esto es, para ocupar «el cristal tan enorme como perfecto» de su propia mente pensante. A la madre le falta muy poco para comprender que retener el amor de su hija supone atarla a ella para siempre. Al final, los hombres desaparecen en bloque –el padre muere de alcoholismo, los hijos se van a vivir a Canadá y a la India, a los amantes se los manda a paseo– y se quedan las dos mujeres solas, mirándose las caras en una casa silenciosa de una ciudad de provincias en el cambio de siglo. Solo la muerte será capaz de poner fin a esta devoción profana.

Una vez más, el tono lo es todo. El tono, y el hecho de que la niña toma consciencia desde su más tierna adolescencia del apego que la ata a su madre. Con catorce años, al perder su propia fe, Mary observa a su madre arrodillada en la iglesia, cantando himnos:

Veía los músculos tensos y finos del cuello de su madre. La voz débil y quejumbrosa le desgarraba el corazón; la irritaba con esos tonos dulces y agudos […]. Sentía ya el frío de una separación insoportable. Podía renunciar a Jesús, el amante de sus amores, pero no a su madre. No podía vivir lejos de la voz débil y quejumbrosa que la desgarraba. No era capaz.

Con dieciséis años, Mary se sienta al piano para tocar una pieza de Chopin:

Se regocijaba en el dominio que tenía de la Polonesa. Nada podía tocarte, nada podía herirte mientras tocabas. Ojalá pudiera una seguir tocando para siempre […]. Su madre entró por la puerta del jardín.

–Mary –dijo–, si tienes que tocar, toca más bajo.

–Pero, mamá, no puedo. Es así.

–Entonces no toques. Se te oye en todo el pueblo.

–Que le zurzan al pueblo… ¡Por mí como si me oyen en el mundo entero!

Siguió tocando. Pero fue para nada. Se equivocó de nota. Le temblaban las manos y no atinaba. Se le engarrotaron y las apartó de las teclas. Se quedó mirando neciamente la página blanca y las barritas negras que le bailaban. Se le había olvidado cómo tocar a Chopin.

Al cabo de unos años, en la víspera del funeral de su padre, Mary se tiende al lado de su madre para abrazarla: «Qué menuda era. Se le notaban los omoplatos enclenques, débiles y finos bajo los dedos, como de una cría. Con qué facilidad podrían romperse. Para estar feliz con su madre, una de las dos tenía que estar rota. Sentirse desamparada y ser pequeña como una cría».

El adorado hijo regresa de la India y Mary le cuenta: «Desde que empecé a hacerme mayor, tuve la sensación de que había algo en madre que acabaría matándome si se lo permitía. He tenido que pelear siempre por cada cosa que he deseado». El hermano, perplejo, la mira: «¿Pelearte con madre, esa criaturita?», le pregunta. «No, conmigo misma –responde Mary–. La parte de mí que se aferra a ella y que es incapaz de huir».

Casi al final del libro, cuando es demasiado tarde para ambas, la frágil madre se agarra a la hija virgen de cuarenta años y le confía: «Tenía celos de ti, Mary. Y temía por mi vida si lo descubrías». La agotada hija asiente y se queda callada. Hace ya tiempo que lo comprendió.

En 1927, cuando Virginia Woolf escribió Al faro, dotó a su historia de una psicología más sofisticada. Mientras nos describe a una familia de intelectuales victorianos de la costa inglesa, Woolf cuenta un relato modernista sobre el prodigar y el privar de simpatías humanas. La novela se leyó ante todo como una historia de voluntad masculina y acomodo femenino –los señores Ramsay se convirtieron en el símbolo de la disposición que hace que un matrimonio sea exitoso–, pero la relación interesante del libro es la que hay entre Lily Briscoe y la señora Ramsay. La suya es una inversión onírica de las pasiones indignadas que dominaban The Unlit Lamp y Mary Olivier. Al faro plantea, con menos ardor y bastante más lucidez, la cuestión que da vida a esas primeras novelas: la de estar en el mundo o bien

convertirte en tu propia madre; proveer de compasión a los hombres o ser singular, estar sola, soltera, ser artista.

Lily Briscoe –pintora, solterona, amiga de la familia– es una hija adoptiva, mientras que la señora Ramsay es una idealización de la vida de mujer contra la que Lily enfrenta la suya propia. Que Woolf se negara a convertir a Lily en una hija real acarrea una consecuencia turbadora, pero proporciona la distancia necesaria para penetrar más profundamente en el asunto.

Lily está en el césped mirando una flor que hay en el muro de la casa:

La clemátide era de color violeta intenso, la pared era sorprendentemente blanca. […] Y además del color estaba lo de la forma. Veía ella todo con tanta claridad, con tanta seguridad, cuando dirigía la mirada a la escena; pero todo cambiaba cuando cogía el pincel. Era en ese momento fugaz que se interponía entre la visión y el lienzo cuando la asaltaban los demonios que, a menudo, la dejaban a punto de echarse a llorar, y convertían ese trayecto entre concepción y trabajo en algo tan horrible como un pasillo oscuro para un niño. […] Así, […], cuando comenzaba a pintar, se apoderaban de ella estas fuerzas, y se le venían otras cosas a la mente: su propia incompetencia, su insignificancia, lo de cuidar a su padre en su casa cerca de Brompton Road; y tenía que hacer un gran esfuerzo para dominarse y para no arrojarse a los pies de Mrs. Ramsay (gracias a Dios que hasta el momento había sabido resistirse a estos impulsos) y decirle, ¿qué se le podría decir?: «¿Estoy enamorada de usted?».

La señora Ramsay, por su parte, se inquieta en la privacidad de sus escasos momentos en solitario:

Era raro, sí, pero ella pensaba que era verdad; pensaba que, con todo su pesimismo y desesperación, él era más feliz, y en general tenía más esperanza que ella. […] Él siempre podía refugiarse en el trabajo. No es que ella fuera «pesimista», como él decía. Solo que pensaba en la vida […]. La vida: pensaba en ella, pero no llevaba los pensamientos hasta sus últimas consecuencias. Echaba una mirada a la vida, porque tenía una clara percepción de que allí estaba, era algo real, algo íntimo, algo que no compartía ni con sus hijos ni con su marido. Había una especie de transacción, ella estaba a un lado; la vida, a otro; y siempre quería obtener lo mejor de la vida; y la vida hacía lo mismo con ella; y a veces parlamentaban (cuando se sentaba a solas); había, lo recordaba, grandes escenas de reconciliación; en buena medida, extrañamente, tenía que admitir que pensaba que lo que ella llamaba vida era algo terrible, hostil, y que se abalanzaba

sobre ti si le dabas la oportunidad.

Estos pasajes forman parte del intercambio tácito entre Lily y la señora Ramsay que domina el libro. Lily tiene su trabajo, pero tiembla ante la realidad de los poderes que se le han concedido y le gustaría retraerse en la señora Ramsay que lleva dentro. Esta última, por su parte, como núcleo adorado de su familia, tiene la seguridad de su posición como esposa y madre, pero está deprimida, furiosa, es una abstracción para sí misma. Ambas necesitan a la otra para complementar la dinámica que pasa como una corriente por debajo de la superficie de la prosa. La pregunta que se plantea aquí es: «¿Dónde está el mundo? ¿Dentro o fuera de una?». Y los personajes que encarnan la pregunta son Lily y la señora Ramsay. Al faro nos convence de que ningún hombre (salvo, quizá, alguno salido de una novela de James) podría encarnar la metáfora que hay tras la pregunta tan bien como estas mujeres angustiadas e inteligentes. Ahora que han pasado sesenta años, una lectora interesada se siente tentada de añadir que quizá solo una madre y una hija podrían.

Edna O'Brien publicó hace diez años un relato titulado «Una rosa en el corazón de Nueva York», uno de los muchos que ha escrito centrados en mujeres de la Irlanda rural, perdidas en sus matrimonios brutales, malgastando su vida en lúgubres casas de pueblo. «Una rosa…» es más una meditación que un relato. Una mujer da a luz a una niña en una granja a las afueras del pueblo. El padre le da a la bebida y es violento. La madre y la cría se aferran la una a la otra. La chica se hace mayor, va a la escuela, se casa, se divorcia, se va a vivir a Inglaterra. En Irlanda los padres aguantan. En su interior, la chica, que es ya una mujer adulta, se distancia de la madre. Como se siente culpable, intenta compensárselo llevándola a un hotel de la costa, donde se pelean y se despiden furiosas. La madre muere antes de que puedan reconciliarse. El relato prescinde de todo dramatismo. El tema de la obra –el sentir entre madre e hija– ha de encontrarse en la escritura, no en la narración. El lenguaje se convierte en la «cosa en sí», el lenguaje… y una sexualidad pasmosa. «Una rosa en el corazón de Nueva York» tiene un erotismo mucho más perturbador que cualquiera de los relatos de O'Brien sobre idilios amorosos con hombres casados. Es, sin duda, más primitivo.

La madre solloza mientras da a luz, «agarrada a la colcha, recordaba que entre aquellas mismas sábanas llenas de remiendos le habían abierto las piernas por la fuerza, una y otra vez, sin una palabra, ni un gesto amable, solo recibiendo embestidas y órdenes para que abriera más». La cría que nace de la violación es idolatrada; y le corresponde en el sentimiento. La madre y la niña se impregnan

de esa necesidad recíproca:

Estaban juntas, siempre juntas. […] Los nudillos de su madre eran sus propios nudillos, las venas de su madre las suyas propias, el regazo de su madre era un segundo paraíso, la frente de su madre, un cuaderno donde ella trazaba a, be, ce, de, el cuerpo de su madre era un recoveco donde vagaría por siempre jamás, un sepulcro que se hacía cada vez más profundo. […] dormían en la misma cama, enredadas como las ramas de los árboles o los extremos de las pinzas para el azúcar. […] La niña no tenía amigos, no le hacían falta. Su taza estaba llena. La madre era la taza, el aparador, el armario con todas las cosas dentro, el tabernáculo con Dios dentro, el lago con las leyendas dentro, la ciénaga con el pozo de los deseos dentro, el mar con las ostras y los cadáveres dentro, su madre, una esponja gigantesca, una morada donde ella anhelaba hundirse y desaparecer para siempre. Y sin embargo, le daba miedo hundirse, atrapada en el abominable cepo entre el miedo a hundirse y el miedo a nadar.

De improviso la niña crece y parece no pensar en su madre en varios años. Luego su matrimonio se acaba y se va de Irlanda para buscar una nueva vida.

Los recuerdos la asaltaban, dejándola consternada: un cuenco con la compresa menstrual de su madre en remojo y su sacrílega idea de que si le prendía fuego se parecería al corazón de Jesucristo […]. Bastaba algo tan leve como que a la madre se le clavara una astilla bajo una uña para que la niña sintiera que le levantaban una de sus uñas, sentía el dolor, o sentía el esputo de su madre, era capaz de saborearlo igual que un alimento. La poseían estos pensamientos en la biblioteca donde trabajaba todos los santos días […]. Eran más que pensamientos, eran la presencia de esa mujer que ella había decidido matar. Sí, se veía obligada a matar. […] Pensó en el estrangulamiento o el ahogamiento. […] Se vio a sí misma con una almohada grande o un cojín en la mano, en la clandestinidad que le brindaba el cuarto azul, donde todo había comenzado. Su madre se convertía en las cañerías rojas que reventaban, en los trapos marrones, en pantanos de agua parda y negra, ensangrentada. Su madre se convertía en una mujer de la calle y se pavoneaba. Su madre se quitaba las bragas en público, se agachaba para hacer cosas terribles, dejaba orines diminutos, tan minúsculos como los de un cachorro; su madre vagaba dentro de un pozo, en un cubo grande, imploraba ayuda, pero nadie acudía a socorrerla.

Más tarde, en el hotel, la madre «dijo que eso que llaman amor

entre hombres y mujeres no existía, que no eran más que sandeces. Se reafirmó en que solo existía una clase de amor, el de una madre por sus hijos. Entre ellas transcurrió un momento, un momento que no fue de ternura, ni de reafirmación, sino un momento preñado de odio; una odiaba y la otra recibía el odio igual que si fuesen rayos».

Inevitablemente, en todos estos textos la conmoción surge de la declaración franca del sentimiento homicida. Aceptamos la furia y la falta de piedad como algo natural en el apego erótico, pero aquí se nos está haciendo ver que todas, y digo todas, las intimidades son despiadadas… y que todas se erotizan. Cuando la intimidad se da con un familiar –en especial con un progenitor del mismo sexo–, el elemento pasional permanece, como debe ser, disimulado, pero la impresionante furia y la depresión que generan son sin duda la medida de un sentimiento de temor subyacente. ¿Cómo podía ser de otra manera? Esa es la intimidad que nos atará de por vida, que nos unirá para siempre a la misión implícita en toda relación amorosa: cómo conectar sin llegar a fusionarse, cómo reaccionar sin llegar a ser absorbido, como desapegarse sin llegar a renegar.

Hijos y amantes se escribió como fruto de un discernimiento que el autor poseía en las terminaciones nerviosas. Lawrence sabía todo lo que un hombre de su momento histórico podía saber, y nos llevó más lejos de lo que habíamos estado nunca. Después de él, el mundo se hizo más grande.

En nuestros días hasta el más ignorante sabe que el homicidio no logra la separación. No puedes matar a tu madre porque no hay madre que matar. Es la madre interior la que está fastidiándolo todo. Esto es un hecho consabido que nuestra cultura conoce como la palma de su mano. Alguna escritora está a punto de llevar nuestro saber más lejos, y cuando lo haga, el mundo se nos hará aún más grande.

WILLA CATHER

Willa Cather apuntó en cierta ocasión que en todas las familias

la simple lucha por tener algo propio, por ser uno mismo, crea un elemento de tensión que mantiene a todos sus miembros casi en el punto de rotura. […] hasta en las familias más armónicas hay una doble vida: la vida de grupo, que es la que podemos observar en la casa de cualquier vecino, y, por debajo de ella, otra –secreta, apasionada e intensa– que es la vida real que imprime su sombra en los rostros y da carácter a las voces de nuestros amigos. Cada uno de los miembros de esta unidad social está pensando constantemente en escapar, en huir, intentando rasgar la red con que las circunstancias y sus propios afectos lo han ido envolviendo. Vemos que las relaciones humanas son la trágica necesidad de la vida humana, […], que cada ego pasa la mitad de su tiempo ansiándolas y la otra mitad intentando escapar de ellas.

Años más tarde, Katherine Anne Porter escribió sobre este fragmento:

Es magistral y cristalino y, en mi opinión, harto autobiográfico: me provoca ternura imaginarme a esa muchacha grandota, solitaria y parsimoniosa que acabaría siendo una artista, cuando volvía de estudiar latín y griego con un viejo tendero [en el pueblo], ayudaba con las labores de la casa, se sentaba luego al fuego para hacer callar a una asertiva prole de hermanos y hermanas, practicando su arte sobre ellos, negándose a perderse entre ellos… La hija de alas más largas, que por fin habría de volar libre.

Cather nació en 1873 en Virginia, en el seno de una familia de campesinos muy culta (sus dos abuelas sabían latín y griego), personas que asumieron como derecho de nacimiento la idea de que era propio de seres civilizados tener una educación y cierta cultura; y que ser civilizado era el mayor bien. Cuando tenía nueve años, su familia se mudó a Red Cloud (Nebraska). El padre resultó no estar hecho para llevar una granja. Tras un año viviendo en medio de la planicie, la familia se trasladó a una casa en el pueblo. El señor Cather empezó a trabajar como corredor de seguros. Los niños se criaron con salud y amor, y eran muy competitivos entre sí. Todos eran conscientes de la fabulosa inteligencia de Willa y, llegado el momento, la mandaron a la facultad estatal, que tenía su sede en Lincoln. Una vez allí, demostró ser una persona excéntrica de gran brillantez. Era una muchacha corpulenta, desgarbada y directa en exceso; lectora y conversadora

apasionada, sus habilidades sociales, sin embargo, no eran las mejores, pues a menudo soltaba comentarios tan desdeñosos como indiscretos. Tenía otra cosa que hacía que los demás la temieran; parecía enamorarse perdidamente de mujeres –compañeras de clase, conocidas, mujeres de los profesores–, encaprichamientos intensos y persistentes en el tiempo. El objeto de su necesidad nunca le correspondía y, en su desdicha, Willa se volvía agresiva. Los demás se alarmaban. Luego se volvían fríos y distantes.

Para cuando se licenció, era consciente de sus dotes para la escritura. La música y el teatro siempre habían sido muy importantes para ella, de ahí que se emocionara enormemente cuando la contrataron como crítica en el periódico de Lincoln. Le fue de maravilla, tanto es así que al cabo de un par de años le llegó una oferta de una revista de Pittsburgh y allá que se fue. En ningún momento se le pasó por la cabeza volver a su casa de Red Cloud. Todos sabían que, al irse a la universidad, había salido al mundo y lo único que podía esperarse ya que hiciera era adentrarse aún más en él. De Lincoln a Pittsburgh y, de allí, a Nueva York. Cuanto más grande la ciudad, más le gustaba a ella. Una urbanita nata: a cada salto en la cifra de población, ella daba un salto de alegría.

Fue en Pittsburgh donde se profesionalizó como periodista y también donde conoció a Isabelle McClung: hija de un juez, rica, guapa, culta. Lo de Willa fue un flechazo sin vuelta atrás. En su caso, Isabelle sí le correspondió en el afecto, pero no en la pasión. Sin embargo, ambas llegaron a convertirse la una para la otra en la encarnación de la comunión perfecta y siguió siendo así durante el tiempo que vivieron: la conexión duró cuarenta años. Es posible, aunque a mi entender no muy probable, que llegaran a acostarse.

En 1903 Cather conoció a Sam McClure, que dirigía la McClure's Magazine y también una editorial. McClure la apremió para que le mandara sus relatos. Cuando lo hizo, él la convocó en Nueva York, le rogó que trabajara para él y le dijo que publicaría cualquier cosa que escribiera. McClure cumplió su palabra. Willa fue a Nueva York y en 1905 le editaron su primera colección de relatos, El duende del jardín. El libro, sin embargo, pasó desapercibido y ese silencio la aterró de tal manera que decidió conformarse con editar libros.

A las órdenes de McClure, Cather se convirtió en una diestra editora y articulista de revistas, pero no tardó en comprender qué estaba provocándole ese trabajo. Como dice James Woodress, uno de los biógrafos de Cather: «Leer tantos manuscritos mal escritos la dejó mentalmente lisiada. Sabía que había quien podía hacerlo, pero [acabó provocándole] cierto temor a todo lo que estaba hecho con palabras. Vivía con una sensación perenne de estar diluida y debilitada por ello, como si estuviera en un baño tibio y ya no pudiera

soportar ni el frío ni el calor». Aun así, no lograba reunir fuerzas para dejar la editorial. Cuando tenía treinta y cinco años, sentía pavor a escribir, como «una criatura recién nacida a cada vez, siempre desnuda y temblorosa y sin hueso alguno».

Pero iba reuniendo empuje contra el miedo y la angustia. Poco a poco, fue acumulándose en ella la pulsión por escribir desde la experiencia de su vida interior. Descubrir para sí misma qué era lo que sabía sobre los seres humanos, lo que sabía de verdad, y dedicar su vida a explorar ese territorio. ¿Cuál sería su verdadero tema? ¿Qué haría que las palabras cobraran vida bajo su pluma? ¿Qué conocía de la superficie de las cosas y qué conocía hasta la médula? Pensar sobre lo que sentía: esa sería la labor de su vida.

Por fin en 1912 dejó para siempre la editorial McClure (lo había intentado varias veces sin éxito), se instaló en un piso de Bank Street con su amiga Edith Lewis (correctora de la revista) y empezó a vivir una vida sorprendentemente tranquila que le reportó un flujo ininterrumpido de novelas, historias y ensayos durante los siguientes treinta años. Durante las décadas de 1920 y 1930, Greenwich Village bullía con las ideas de Freud, Marx o Emma Goldman, pero para Cather todo eso ocurría a mucha distancia. Eran apenas unas complicaciones fronterizas en el país de su vida. Para el año 1918, ya había escrito Pioneros, El canto de la alondra y Mi Ántonia. Sus libros le procuraron dinero y reconocimiento desde el principio. Pasaba los inviernos en Nueva York y los veranos en Nebraska y Nuevo México. En otoño o primavera solía ir a New Hampshire. Viajó a Europa en numerosas ocasiones. La música siguió siendo su gran pasión y muchas de sus amistades eran de ese mundo. Aunque fue ganando en apostura con la edad, en lo esencial siguió siendo la mujer corpulenta y de cara anodina y sonriente que siempre fue, vistiendo sus blusas marineras de colegial todavía con cincuenta años, sin estilo y sin madurez hasta que le pareció seguro, ya con sesenta años y famosa, ponerse los bonitos vestidos de seda que sí que sabía llevar.

Mucho se ha dicho sobre su convivencia de cuarenta años con Edith Lewis, pero si alguna vez existió un «matrimonio de Boston» fue sin duda este. Lewis era su amiga, su compañera y su secretaria; hay pocas razones para creer que fueran amantes, y muchas para concluir que no lo eran. De entrada, Cather vivió enamorada de Isabelle McClung, con un anhelo romántico que expresaría hasta su muerte (a pesar de que Isabelle se casó en 1916). Luego, además, están las cartas que intercambia con Lewis: trabajo y más trabajo, ni un atisbo localizable de intimidad erótica. Por último, está su obra en sí, desprovista como está de todo deseo maduro. Sobre lo que pasa en realidad entre personas que han experimentado pasión, no hay en Cather ni una palabra que indique que ella llegara a tener alguna vez

relaciones sexuales.

Sentía amor por mujeres. De eso no cabe duda. Pero ¿hacerlo? ¿Quitarse la ropa y yacer a su lado? ¿Ser lesbiana? Eso era algo que no podía hacer, creo yo, y no lo hizo. Me la imagino imaginándose a esa Nebraska de cara afable reculando ante ella si se declaraba abiertamente homosexual, y ella reculó ante ese rechazo. Mucho más fácil, de lejos, permanecer célibe. Célibe y civilizada.

Este fue el gran bloqueo de su vida, un daño importante. Siendo como era artista, esa incapacidad no hizo sino potenciar el discernimiento imaginativo. La hizo ver lo que de otra forma no habría visto, y la hizo amar lo que ninguna otra autora estadounidense había amado ni la mitad de bien. No es que odiara el sexo, simplemente la asustaba. La sensualidad permaneció viva en su interior y ella siguió receptiva a sus demandas. Ni se cerró en banda ni se paralizó; se elevó por encima. En sus libros le hace el amor a la vida a través de sus descripciones de la tierra americana, y mediante la adoración adolescente que permite que sus muchachos narradores profesen por algunas de sus protagonistas más sugerentes (por Ántonia, por ejemplo, o por Marian Forrester, la dama extraviada de su novela homónima). Por eso Cather siempre ha parecido tan inocente: porque Nebraska y Nuevo México se quedaron con el sexo, igual que esos muchachos que suspiran y anhelan pero que nunca son capaces de actuar. Y esa es la razón por la que todos leímos La muerte llama al arzobispo o Mi Ántonia en el instituto y sentimos una inmensa excitación sin saber por qué.

Si bien La muerte llama al arzobispo cuenta la historia del sacerdote y misionero francés que llevó el catolicismo a Nuevo México y Mi Ántonia se centra en la de los colonos que se asentaron en las llanuras de Nebraska, en ambas novelas la figura central es la fuerza y la belleza de la tierra. La fuerza de las descripciones de Cather, que no son de la naturaleza en sí, reside en ese sentimiento por la tierra que va colándose en sus personajes, y que es un sentimiento sexual. Cuando leemos lo que escribió Willa Cather sobre el suroeste de Estados Unidos, notamos la excitación en la entrepierna y en el corazón.

Pero ¿qué era eso que vio que no habría visto de otra manera? Como no podía tener vida sexual, comprendió que ser uno mismo no es algo que haya que dar por sentado. A su alrededor, por doquier, en la más tranquila de las vidas, en las circunstancias más apuradas, ella veía que las personas luchaban por ser ellas mismas. Incluso en la más armónica de las familias, como dijo ella, parecía apoderarse de las personas una opresión de espíritu, y ella sabía que era porque se sentían asfixiadas. En muchos matrimonios, observó, en particular en

esos que de entrada fueron emparejamientos fruto de un gran amor, a veces se intuía una rabia pasmosa bajo una superficie de cordialidad, y ella sabía que era porque uno o ambos se sentían ahora muertos por dentro. Vio que, en lugares remotos y provincianos, entre gentes ignorantes y de mentalidad cerrada, siempre había hombres y mujeres que sufrían a ojos vistas. En todo ser humano hay lo que ella dio en llamar un espíritu esencial, un yo expresivo e inviolable. Sabía que toda vida tenía por misión moldear una existencia que nutriera al yo expresivo.

Esto fue lo que ella vio que quizá de otra manera no hubiese visto. Se convirtió en su tema, su metáfora, su inquietud vital. Durante treinta años escribió cuentos y novelas en los que los seres humanos se enfrentaban al problema de ser ellos mismos. Si sus personajes salían victoriosos de esa lucha, conocían la gloria de una u otra forma. De lo contrario, si el yo inviolable era negado o ignorado, maltratado o deformado a la fuerza, el personaje se sumía en el desconsuelo. Como Cather vivió sin conocer el amor sexual, es común en sus tramas que convierta el matrimonio en el enemigo fácil del yo oprimido. Sin embargo, en su prosa –con esa hondura sustanciosa y lúcida que tiene y ese notable calado intelectual– va más allá. Sabe que esta lucha está relacionada con los miedos más profundos; que ser uno mismo es algo solitario y que da miedo y que, a fin de cuentas, todos fabricamos –o nos negamos a fabricar– el valor necesario para la tarea en cuestión.

El canto de la alondra, publicada en 1915, fue su manifiesto. En esta novela delimita por primera vez el territorio, y acomete el asunto sin miramientos. La historia es un gran romance. Thea Kronborg, hija de unos inmigrantes suecos y muy dotada para la música, se cría en Moonstone (Colorado) en la década de 1880. El médico del pueblo, un hombre inteligente y desdichado, reconoce la sensibilidad de la cría y se convierte en su amigo y mentor. Pasa el tiempo y él la ayuda a abandonar Moonstone para ir a estudiar con un pianista de fama en Chicago. Una vez en Chicago, Thea tendrá que hacer frente a la pobreza, la soledad y a una tremenda incertidumbre, pero la voluntad que la impulsa es apabullante. El profesor de piano realiza un descubrimiento crucial: es en su voz donde reside su verdadero talento, no en su manera de tocar el piano. Le enseña el camino que ha de seguir. Un diletante adinerado y melómano se enamora de ella; también la ayudará a conocerse mejor. Rendida y confundida, Thea hace un viaje al suroeste donde, en los grandes cañones de la tierra americana, vive una experiencia mística y comprende entonces lo que debe hacer. Regresa a Chicago, le manda un cable al médico de su pueblo para pedirle dinero, se va a Alemania a estudiar canto y, al final del libro, se ha convertido en una gran promesa de la ópera de Nueva York: resuelta y centrada, con la vista clavada en los años exigentes y llenos de gloria que tiene por delante. Está, por supuesto, sola.

La primera vez que el profesor de piano la escucha cantar se queda atónito. Su voz es «como un ave silvestre que hubiera entrado en su estudio […]. Nadie sabía que estaba allí, o conocía siquiera su existencia; y menos que nadie aquella muchacha extraña, algo ruda, en cuya garganta batía sus alas apasionadas». Después cavila: «Bajo su tosquedad y su brusca dureza, él presentía que moraba una naturaleza muy distinta, de la que él no tenía el más leve indicio salvo cuando Thea se sentaba al piano o cuando cantaba. Y era aquella criatura oculta hacia la que él, por propia satisfacción, se empeñaba en abrirse camino […] porque le conmovía más de lo que ninguno de sus actos podía explicar suficientemente». Luego, cuando intenta que Thea comprenda que debe cantar, le dice:

–Pequeña, tiene usted mucho talento. Podría ser pianista, y buena. […] No es usted, a mi juicio, pianista por naturaleza. Nunca se encontraría a sí misma, y en el esfuerzo por lograrlo su modo de interpretación se volvería deforme, excéntrico. […] Creo que la necesidad más urgente de su naturaleza es encontrarse a sí misma, emerger como usted misma. Hasta que la oí cantar me preguntaba cómo podría conseguirlo, pero lo he visto de día en día con mayor claridad. […] Tiene inteligencia y talento sobrados. Pero para hacer lo que quiere, hace falta algo más: hace falta vocación. Pues bien, creo que tiene vocación, pero para el canto, no para el piano.

Más tarde aún, Fred Ottenburg, el rico que se enamora de ella pero que, como todos los hombres del libro, desea que Thea tenga su vida, le dice:

–¿Acaso no sabes que la mayoría de las personas del mundo no tienen nada de individuos? […] Muchas chicas van al mismo internado, debutan en la misma temporada, bailan en las mismas fiestas, se casan en grupos, tienen hijos casi al mismo tiempo, envían a sus hijos a la escuela juntos y así va renovándose la cosecha humana. Esta clase de mujeres no sabe más sobre la realidad de esas formas de vida que sobre las guerras cuyas fechas aprenden. Extraen sus experiencias más personales de novelas y obras de teatro; […] tú no eres esa clase de persona. […] Siempre te abrirás paso hasta las realidades.

Es de pasajes como estos –vívidos, contenidos, imperiosos– de donde extrae su fuerza El canto de la alondra. Cather convierte en un gran romance la soledad de la vocación artística, en la que vierte su propia necesidad de rebeldía, aunque ese no es en absoluto su tema. Su tema es la convicción de que, en la búsqueda del yo más profundo,

está la gloria, mientras que, en ausencia de esta búsqueda, está el vacío.

Willa Cather nos dejó doce novelas, cuatro colecciones de relatos, dos volúmenes de ensayos y dos poemarios. Me da la impresión de que en todos ellos hay indicios de esta inquietud suya, pero las novelas en las que está condensada con la habilidad y la fuerza de concentración que se requieren para producir obras notables son La casa del profesor, Mi enemigo mortal y Lucy Gayheart, las dos primeras escritas a mediados de la década de 1920 y la tercera a mediados de la de 1930.

Mi enemigo mortal, una nouvelle famosa por su impresionante economía, es una diestra y profunda estocada en la llaga abierta de un matrimonio desdichado. Nos cuenta la historia de una hermosa muchacha, con temperamento e inteligencia, a la que desheredan cuando se casa –en contra de los deseos de su tío rico– con el hombre del que se ha encaprichado. El amor resulta ser superficial, el matrimonio duradero, y la vida de Myra Henshawe, un desastre. Cuando está muriendo en circunstancias de una sordidez horripilante, su impotente esposo le ruega que crea que él volverá a rescatarla. Ella le acaricia el pelo y le dice: «No, mi pobre Oswald, nunca podrás llegar muy lejos cargando conmigo. ¡Ah, si los jóvenes fueran más sabios! […] Ha sido la ruina para los dos. Nos hemos destruido mutuamente. Debería haberme quedado con mi tío. Era dinero, lo que yo necesitaba. He malgastado nuestras vidas. […] Jamás fuimos felices de verdad. Soy una mujer egoísta, codiciosa y materialista; quería triunfar, un lugar en el mundo. Ahora soy vieja y estoy enferma y horrible, pero entre los de mi clase aún tendría un círculo de amigos». Cercano ya el fin, casi inconsciente y mascullando para sí, exclama: «Podría soportar el dolor… como tantos otros que han sufrido. Pero ¿por qué ha de ser así? […] ¿por qué ha de morir así, a solas mi enemigo mortal?».

El enemigo mortal de Myra no es el matrimonio, sino su propio yo extraviado. En su elemento, Myra Henshawe es un ser maravilloso; fuera, es aterradora: es ciertamente todas esas cosas feas que dice ser. La novela no la juzga; tan solo adopta una visión realista de lo que ocurre cuando un matrimonio nacido de la ignorancia distorsiona a una persona de carácter fuerte. Es la cuestión de no conocerse a uno mismo lo que interesa a Cather.

Lucy Gayheart es Thea Kronborg con menos talento y sin empuje alguno. Sale con paso tambaleante y bastante premura al mundo, y con la misma premura muere por su propia cobardía. Como la chica más encantadora y prometedora de un pueblecito del Medio Oeste, Lucy es cortejada por Harry Gordon, hijo de un hombre acaudalado. Pero Lucy sabe tocar el piano y está empeñada en tener una vida más plena. Se va a Chicago con la idea de estudiar, pero en lugar de eso

conoce y se enamora de Clement Sebastian, un apuesto barítono que satisface con ella sus propias fantasías románticas. Sebastian va a Europa para el verano, con la promesa de volver con Lucy en septiembre, pero muere en un accidente de navegación (aunque, en cualquier caso, se descubre que además estaba casado). Lucy se desmorona en Chicago y regresa entonces a su pueblo natal, donde la desdeñará el hombre al que ella antes desdeñó. Pasa del desconsuelo a la desesperación y de ahí a la incapacidad, y al final acaba muriendo ahogada, igual que había muerto el hombre a través del cual tenía la esperanza de vivir.

Las páginas de este libro están preñadas de la miseria que provoca la falta de valor de Lucy y de la penetrante melancolía que genera en ella la vida de provincias a la que se ve confinada. Con todo, el sentir de Cather por su historia está tan refinado ya a estas alturas (1935) que es posible ignorar lo melodramático de la trama y disfrutar plenamente de la inteligencia que guía la situación atmosférica.

Cuando Lucy escucha cantar a Sebastian en Chicago, sabe que está escuchando el sonido de alguien que se ha dedicado plenamente a su trabajo. Comprende entonces el coraje que se exige de ella, y también que no está a la altura. Cather escribe:

Lucy volvió a casa y subió a su habitación, cansada y temerosa, con la sensación de que una barrera protectora había desaparecido, de que se había roto una ventana, por la que entraban el frío y la oscuridad de la noche. […] A algunas personas les afecta lo que sucede en su vida o con sus propiedades, mientras que para otras es el destino lo que se cruza en sus sentimientos y en sus pensamientos…, el destino y nada más.

En Chicago, cuando está esperando a que Sebastian regrese de Europa, Lucy recuerda otros veranos en los que ella sí volvió a su pueblo, y empieza a calarle la consciencia de que está atrapada: no hay vuelta atrás.

Este verano no viviría la lentitud de un pueblo. No pasearía por sus calles durante horas a la luz de la luna […] mientras todo era quietud y ella, por dentro, se sentía muy despierta […]. Le extrañaba que no le estallase el corazón en esas largas vacaciones, cuando no veía una sola figura humana perfilada contra el cielo nocturno; cuando estaba completamente sola, contemplando la luna en el fondo de un pozo. Le tenía mucho cariño a su pueblo, pero era un amor que le rompía el corazón, como amar a los difuntos, que no pueden corresponderos.

Cuando describe el dolor que siente Harry Gordon al ver de nuevo

a Lucy por las calles del pueblo, una visión que no puede esquivar, Cather comenta:

En los pueblos, las vidas de las personas discurren muy cerca las unas de las otras; los odios y los amores palpitan sueltos, casi tocándose las alas. En la misma acera por la que pasa todo el mundo, si es que uno ha llegado a marcharse alguna vez, es inevitable pasar algún día a muy pocos centímetros del hombre que te engañó y te traicionó o de la mujer a la que deseas más que nada en el mundo. Su falda pasa a tu lado. Das los buenos días y sigues de largo. Es imposible no rozarse. En el resto del mundo las posibilidades de huir no son tan escasas.

Al final, la incapacidad para ser hace que Lucy se quede sin hasta la más remota escapatoria.

La casa del profesor es la novela más potente de Cather. No ocurre gran cosa; el agente del cambio es la constatación. El profesor se va dando cuenta lentamente de que, a sus cincuenta y dos años, tiene pensamientos suicidas por la simple razón de que la vida que ha construido lo ha dejado muerto en su fuero interno. Los puntos vitales no le laten. Incapaz de obtener alimento para la mente o el espíritu. No quiere tanto morir como dejar de vivir.

Godfrey St. Peter es un historiador y profesor de universidad que ha vivido toda su vida adulta en una pequeña ciudad universitaria a las orillas del lago Míchigan. Se casó joven, por amor, con una mujer de belleza y buen gusto, con la que crio a dos hijas encantadoras. También prosperó en su oficio: ha recibido reconocimiento y dinero por una historia en ocho volúmenes que ha escrito sobre los primeros exploradores españoles en el suroeste del país.

Estos libros fueron escritos en el estudio abuhardillado de un extravagante caserón antiguo donde vivió la familia mientras las niñas crecían. Ahora su mujer ha mandado construir, con el dinero del premio de él, una casa nueva, no lejos de la antigua y equipada con todas las comodidades modernas de las que carecía la otra. El profesor no se siente cómodo en esa casa, dice que solamente puede trabajar en el viejo estudio de la buhardilla, e insiste en quedarse un año más con la casa deshabitada. Durante este tiempo, irá llegando gradualmente a la conclusión de que en su matrimonio ya no hay amor, de que no es capaz de sacar adelante nuevos trabajos y de que su vida es ya todo forma y nada sustancia. Decide que nunca se irá a vivir a la casa nueva.

Ah, y otra complicación: Tom Outland. Unos años antes del tiempo en que se desarrolla la historia, Tom Outland –un vaquero de una compañía ganadera de Nuevo México que estudiaba latín por su

cuenta– se había presentado a la puerta del profesor y le había anunciado su deseo de tener una educación universitaria. El joven se integró en las vidas de los St. Peter casi al instante y, con el tiempo, el profesor había acabado queriéndolo como a un hijo. El muchacho era su alumno soñado, con la fortaleza mental y la imaginación suficientes para asimilar –y emplear– los conocimientos y la sabiduría del profesor. Tom acaba siendo científico, hace un descubrimiento que tiene aplicaciones comerciales, se enamora de la hija mayor del profesor, la convierte en su heredera y se va a combatir en la Primera Guerra Mundial, de la que no vuelve. La hija y el hombre con el que luego se casa se enriquecen gracias a la patente de Outland. El profesor queda en posesión de un diario en el que Tom cuenta la historia de cómo él y otro vaquero hicieron un descubrimiento arqueológico en Nuevo México, cuando estaban explorando una meseta virgen y hallaron las viviendas excavadas en piedra de una raza de indios antigua y superior (este relato está basado en el descubrimiento de Mesa Verde).

En el verano de la crisis, el profesor vuelve a leer el diario. «La historia de Tom Outland» –una parte de La casa del profesor del tamaño de una nouvelle– es una evocación extraordinaria de lo que significaba para Willa Cather el suroeste de su país. Tom se convierte literalmente conforme va subiendo la meseta y va adentrándose cada vez más en una maravillada percepción del gran esfuerzo de la humanidad por alcanzar la civilización. Comprende que es ahora él quien debe hacer con su vida ese esfuerzo que los indios hicieron en esa meseta, que la vida es un proceso sin fin de hacer ese esfuerzo. Ha llegado al sentido de la lucha. El profesor, al leer el diario de Tom, ve que nunca ha tenido la sabiduría del muchacho. Su vida no ha llegado a tomar forma, ha carecido de deliberación y elección verdaderas. No ha llegado nunca al punto de la lucha.

El profesor –pasivo, vanidoso, ensimismado– no es un personaje atractivo, pero Cather sabe meternos en su situación. Se coloca dentro de ese hombre; le hace repasar su existencia, de incidente en incidente, mentalmente a lo largo de ese año crucial; le hace mirar a su mujer primero con desprecio (el «buen gusto» de Lilian le deja a él más bien un regusto áspero), luego con piedad (de pronto, siente su aislamiento) y, finalmente, con indiferencia; analiza la relación que tiene con sus dos hijas, con su antiguo compañero, con sus alumnos, con sus yernos; se deja embargar por los recuerdos de Tom Outland hasta que comprende lo que ha significado Tom para él. La novela es tan dispersa como la vida del profesor, que no ha asimilado sus sentimientos, pero la escritura es memorable: de una madurez absoluta e inequívocamente estadounidense.

Cuando leo a Willa Cather, a menudo me sorprendo pensando en dos autoras que escribieron en su misma época, mujeres ambas a quienes los terrores de la vida sexual también les sugirieron evocaciones enjundiosas –Jean Rhys y Virginia Woolf–, y es entonces cuando comprendo hasta qué punto el tono y la perspectiva que Cather usa en su obra, la manera en la que contextualiza el problema, el espíritu del enfoque y esa soterrada expectación la hacen inconfundiblemente estadounidense.

Imaginen: en 1925 Jean Rhys estaba escribiendo Cuarteto, Virginia Woolf publicó La señora Dalloway y Willa Cather La casa del profesor. Woolf y Rhys eran dos inglesas muy influidas por el modernismo anglosajón; la una convirtió la sexualidad en una sórdida parábola urbana, la otra dejó atrás la promesa y el fracaso de la compasión humana para adentrarse en un vasto campo de visión interior. Cather, por su parte, esa hija incomparable del transcendentalismo, realizó una contemplación autóctona de la necesidad de alcanzar la plenitud del yo.

En 1925 Woolf y Rhys parecían sofisticadas y Cather una yanqui provinciana. Cuando Jean Rhys escribía «él me dejó machacada», quería decir «la vida y la historia nos machacan sin falta». Cather, en cambio, escribió como una persona que se veía enfrentada con los elementos en una pelea justa, y que no se cuestionaba en absoluto que la pelea no mereciera la pena. No solo valía la pena, era obligatoria. En todo momento, merece la pena tener una vida propia.

Incluso en el ánimo menos sentimental de Cather, la desesperación y la falta de energía brillan por su ausencia. A mí esto se me antoja estadounidense hasta la médula. Y no solo eso, sino muy de nuestro momento. La interminable amargura de la alienación moderna parece ahora agotada. El mayor de los talentos de la anomia sigue atrayendo nuestra atención, pero los menores nos fatigan. En nuestros días, Jean Rhys se antoja anticuada; Virginia Woolf, importante y Willa Cather, sabia.

La cosa se reduce a lo siguiente: quien no entiende sus sentimientos se pasa la vida vapuleado por ellos, a su merced; quien los entiende pero no es capaz de procesarlos está abocado a años de dolor; quien niega y desprecia el poder que tienen está perdido. De esto quieren hablarnos Hardy e Ibsen con sus grandes personajes: de mujeres y hombres atenazados. En Hardy luchan en vano y acaban sumiéndose en la aflicción. En Ibsen reprimen y niegan sus sentimientos y acaban condenados.

La historia de Hannah Arendt y Martin Heidegger es cosa de dramaturgos más que de críticos. Es un relato sobre una conexión emocional muy temprana en la vida de ambos, que nunca llegó a asimilarse del todo y que acabó enterrada viva en unos sentimientos que los protagonistas se empeñaron en ocultarse a sí mismos. Los sentimientos de este cariz son como las malas hierbas que crecen en el cemento y que, cuando pasa el huracán y siembra el mundo de destrucción, siguen allí cimbrándose al viento.

Hannah Arendt empezó a asistir en 1924 a las clases de Martin Heidegger en la Universidad de Marburgo. Ella tenía dieciocho años; él tenía treinta y cinco y era ya famoso en los círculos universitarios. (La publicación de Ser y tiempo tres años después lo encumbraría al Olimpo de la filosofía). Ella era guapa y, ni que decir tiene, la alumna más inteligente de la clase. Él se vio atraído e hizo sus avances. Al cabo de unos meses eran amantes. El idilio duró cuatro años.

Heidegger llevó las riendas de la relación y Hannah las de la veneración –por supuesto, ¡cómo iba a ser de otra manera!–, pero, en cierto modo, la dinámica entre ambos los empataba. Él necesitaba la veneración inteligente de ella tanto como ella necesitaba prodigarla. Ambos abordaban con reverencia el talento de él para pensar, los dos creían que era el receptáculo de algo grandioso, algo que siempre habrían de servir y proteger y ante lo que era necesario reaccionar siempre. El tiempo demostraría que fue esta intensidad que existía entre ellos lo que los unió con más fuerza incluso que el amor o la historia mundial.

Heidegger fue nombrado rector de la universidad de Friburgo en la primavera de 1933. En un discurso inaugural de infausto recuerdo dio su respaldo al nacionalsocialismo y puso a la universidad al servicio del régimen nazi. Ese verano Hannah Arendt abandonaba Alemania. Tardaría diecisiete años en regresar a su país de nacimiento. Para entonces, ella se había labrado fama internacional como pensadora política y Heidegger vivía en la pobreza, en la Alemania ocupada, y no se le permitía ejercer la enseñanza.

Ese febrero de 1950, Arendt se dijo que por nada del mundo

pensaba ponerse en contacto con él, pero fue pisar Friburgo y llamarlo por teléfono. Al cabo de unas horas, él estaba en su hotel. Dos días después ella le escribía por carta:

Cuando el camarero pronunció tu nombre, fue como si de pronto se detuviera el tiempo. Entonces tomé conciencia de manera fulminante de algo que antes no habría confesado ni a mí misma, ni a ti, ni a nadie: que la presión del impulso, después de que Friedrich me diera la dirección, tuvo la clemencia de preservarme de cometer la única infidelidad realmente imperdonable y de hacerme indigna de mi vida. Pero una cosa debes saber […]: si lo hubiera hecho, habría sido por orgullo, es decir, por una estupidez pura y simple y loca. No por ciertos motivos.

Tres meses después, Heidegger le envía cuatro cartas en rápida concatenación para decirle la alegría que le ha supuesto que ella haya vuelto a su vida; que cuando pensaba, solo ella estaba cerca de él; que soñaba con que viviera cerca de él y con pasarle los dedos por el pelo. Sonaba a un hombre que acaba de recobrar la energía, lleno de esperanza y anhelo, emocionado e inmensamente alegre de estar vivo.

Ambos estaban fascinados por la reconciliación, Heidegger tanto como Arendt. Después de eso, por supuesto, se verían dominados repetidas veces por las personas en las que se habían convertido, aunque, a un nivel nada desdeñable, siguieron atrayéndose mutuamente y continuaron escribiéndose y viéndose durante los siguientes cinco lustros, hasta que en 1975 la casualidad quiso que ambos murieran con pocos meses de diferencia.

Fue este un apego que perduró en el tiempo, contra toda razón, entre dos personas que, según todas las leyes de la historia social instauradas, deberían haber acabado repeliéndose. Aquí lo interesante es la irracionalidad, donde reside el drama, donde un supuesto interpretativo es tan válido como cualquiera. La pregunta se plantea: ¿cómo pudo ella –cuando la vida ética era una de sus inquietudes vitales– no solo seguir queriendo a un hombre que había sido nazi, sino que además no cejó, durante la década de 1960, de argumentar por escrito que, en realidad, él no había sabido lo que se hacía, que era políticamente inocente?

Desde el psicoanálisis, Elzbieta Ettinger ha ubicado el origen del apego de Arendt y Heidegger en el hecho de que su padre muriera cuando ella tenía siete años, de que su madre volviera a casarse con un hombre al que la niña odiaba, y de que la inteligente y melancólica chiquilla que era Hannah Arendt se criara obsesionada por la necesidad de amar a un gran hombre inaccesible que siempre estaría

por encima de ella, despertando en ella un respeto reverencial. En opinión de Ettinger, Arendt necesitaba experimentar esa clase de pérdida y desamparo una y otra vez; era una necesidad interior. Fue restablecer contacto con Heidegger en 1950 y volver a caer nuevamente presa de esa pulsión.

Por mi parte, a mí tal especulación me convence plenamente. No me cabe duda de que el amor de Arendt por Heidegger se asemejaba al de una niña angustiada por el padre primero inaccesible y luego difunto; y no me cabe duda de que eso reforzó la maraña de miedos e inhibiciones emocionales que encerraba la rigidez intelectual que acabó convirtiéndose en el distintivo estilo de Arendt. Pero, como bien sabe cualquier dramaturgo, un análisis en términos psicológicos como este solamente es interesante cuando se presenta dentro de una mitología mayor, una que aporte un correlato objetivo a esa necesidad incontrolable de la protagonista. Arendt y Heidegger tenían una mitología así muy a mano.

Ambos encarnaban el prototipo del intelectual europeo. Adoraban el acto de la intelección. Para ellos, pensar era lo que hacía a los humanos superiores a los animales. Más que superiores: los dotaba de sentido y trascendencia. Pensar correcta o brillantemente era estar de puertas para adentro del paraíso; pensar incorrectamente, o no lo suficientemente bien, suponía la expulsión del Edén. Y no había escapatoria ni exención de tal criterio. A quien soñara con vivir una vida seria sin tener dotes intelectuales más le valía no vivir. Simone Weil quiso suicidarse con catorce años porque comprendió, con repentina lucidez, que jamás sería tan inteligente como su hermano André.

Para tales personas, Heidegger fue un visionario, un hombre envuelto en un aura, imbuido con el oscuro poder de «pensar». Este impresionante don lo situaba, en la imaginación de prácticamente todo el que lo conocía, más allá de la crítica corriente. Hacerlo como él lo hacía era ascender al monte Olimpo. La gente se sentía exaltada cuando lo leía o lo escuchaba hablar. Su propia presencia renovaba la idea misma de estar vivo. La experiencia traía consigo la convicción de la recreación; despertaba una atmósfera interior hacia la que uno anhelaba ir: una sensación a la que no había que resistirse. Y nadie se resistió. Ni Hannah Arendt, ni Karl Jaspers, ni nadie expuesto al hombre cuyos dones mentales eran de tal calibre que convencía a todos de que él veía la vida en toda su extensión… y más allá.

Tal apego es, en esencia, una parábola del anhelo de trascendencia. El anhelo es el meollo romántico del asunto. Era letal. Lanzaba un anzuelo a todos a quienes hablaba. El anzuelo estaba unido a una intensidad que tiraba del corazón. La cuestión de quiénes pueden zafarse cuando la devoción amenaza la integridad del ser, y quiénes

no, es ciertamente una cuestión de temperamento, de comprensión y de integridad del ser: esto es, la libertad de acción que surge de la unificación de mente y espíritu.

El sujeto de control en este caso de estudio es Karl Jaspers. También él veía en Heidegger lo que veía Arendt. Sentía lo mismo que ella. Jaspers anhelaba la compañía de la conversación de Martin Heidegger. Cuando acabó la guerra, Jaspers pensaba de continuo en volver a ver al que antaño fuera su brillante alumno. Los dos intercambiaron varias cartas (Heidegger se mostraba deseoso de reconciliarse), pero no llegaron a verse. Heidegger había sido un nazi que ni se había arrepentido ni se había disculpado; y eso, al final, pesó más en Jaspers que la amada grandeza intelectual. Fue duro para Jaspers –cuando Arendt fue a visitarlo él le habló abiertamente de su apuro–, pero era un hombre que había asimilado sus sentimientos. Comprendió el conflicto que tenía y lo dominó. Actuó racionalmente.

Hannah Arendt no supo darle buen uso a la solución de Jaspers. Ella había sido la alumna, no la profesora, y se había acostado con él. El culto a la mente trascendente, una vez que se erotiza, puede (y estoy convencida de que así fue en el caso de ella) convertirse en algo que uno vincula con algún punto de las terminaciones nerviosas. Una vez que una experiencia se fusiona con una sensación del yo irreducible –y esto es inevitable–, el impulso de racionalizar sus «contradicciones» sustituye al impulso de actuar racionalmente y le parece, al que lo hace, la misma cosa. Explicar las simpatías nazis de Heidegger como algo inofensivo se convirtió para Arendt en una empresa razonable, tan razonable como lo era ella consigo misma. Comprendo el acto perfectamente. Yo me crie en compañía de personas incapaces de desligarse del Partido Comunista cuando permanecer en él suponía seguir justificando lo injustificable, pero abandonarlo –dejar atrás la única trascendencia que habrían de conocer en su vida– suponía vivir con un áspero malestar en los nervios que los convencería durante el resto de la vida de que los habían expulsados del Edén. Y esto, decidieron, simple y llanamente no podían hacerlo. Tales «decisiones» se toman en un lugar de la psique muy por debajo de donde opera realmente el pensamiento racional: el lugar que Arendt, en definitiva, pasó por alto.

Ella nunca comprendió el poder que tienen los sentimientos reprimidos. Era una mujer que se paralizaba en presencia de las emociones expresadas abiertamente y que, en consecuencia, se sumía en la confusión ante la reacción que suscitaba su rigidez defensiva. De ahí que el tono de Eichmann en Jerusalén sea tan frío. Era una frialdad por la que no se la podía perdonar, una reacción que la dejaba perpleja: ¿es que no lo entendían esos necios, no lo entendían? No, no lo entendían. No más de lo que lo entendía ella, en todo caso.

Arendt desdeñaba a Freud y aborrecía de la devoción de los estadounidenses por el psicoanálisis. Le parecía una cháchara obsesiva e inmadura; no despertaba en ella ni interés ni simpatías; no podía imaginar que, ocultas en su interior, había ideas que reflejaban una realidad que sí era relevante. El desprecio era sintomático; la dejaba fuera de todo conocimiento de sus conflictos internos. Al quedar fuera, era más vulnerable a ellos de lo que podía ser otra persona quizá más sencilla pero más dispuesta a la introspección. Más vulnerable y, por ende, más dramáticamente culpable.

En nuestros días –tras treinta años de política en las calles, treinta años de cultura psicoanalítica, treinta años del movimiento por los derechos civiles y lo que supuso de examen de conciencia–, esa devoción histórica por la trascendencia a través del arte y del intelecto suena extraña, incluso extranjera, en cierto modo. Pero es una historia de sensibilidad compartida, eso que todos sentíamos hasta hace nada. ¿Cuántos hombres y mujeres no he visto, en mi corta y confusa vida, subyugados por El Gran Hombre, el que parecía encarnar al Arte o la Revolución en mayúsculas? Somos legión. Nosotros mismos éramos personas inteligentes, cultas, talentosas, ninguno éramos monstruos de la moralidad, solamente personas corrientes con ganas de vivir la vida a un nivel simbólico. En su momento El Gran Hombre no solo parecía una buena idea, sino una necesaria, irremplazable e inolvidable.

Pienso que estamos demasiado cercanos en el tiempo a los acontecimientos internos de esta historia para poder juzgar su significado. Pero juzgar es una necesidad que tenemos: interpela directamente a nuestras propias angustias, nos alivia del lastre de nosotros mismos. Podemos resistirnos tanto como Hannah Arendt pudo resistirse a Martin Heidegger.

Es mencionar su nombre entre aficionados a la lectura y la cara se les ilumina casi sin falta: «¡El hombre que amaba a los niños! Qué libro más extraordinario». Luego se apresuran a precisar: «Nunca he sabido muy bien qué pensar de ella». Una o dos frases más y la sospecha en ciernes se confirma. Los lectores de Christina Stead comparten el juicio que la compara con Ibsen y Tolstói, pero evocan su obra con desasosiego en lugar de placer; recuerdan que las frases los atraparon (con fuerza), pero que no daban ganas de volver a por más. No tiene paragón, podrá decir el lector sobre la autora. La obra ciertamente te atrapa, pero como lo hace un torno, no un abrazo. Las frases te atenazan el corazón; la presión empieza a volverse peligrosa; la iluminación se irradia a través de una sacudida furiosa. Una novela de Stead –es una opinión unánime– brinda la conmoción del reconocimiento poniendo el énfasis en la conmoción.

Stead nació –en Australia en 1902– como la inteligente y desgarbada hija de un padre apuesto y autoritario, aficionado a contar cuentos, al que no le complacía nada que su hija no le hubiera salido guapa. La madre murió siendo ella todavía una cría de pecho. Su padre volvió a casarse y tuvo otros seis hijos. Este hombre era un bravucón de campeonato, permanentemente convencido de la rectitud y la bondad de su propia causa. Tenía a la familia encandilada por la fuerza vital que emanaba, incluso aunque la doblegara sin piedad y a su voluntad. La madrastra –débil, astuta, ambiciosa– enloqueció por culpa de él. Pelearon a las bravas, amargamente, hasta el último día. Los niños rebotaban contra las paredes tan a menudo que se quedaron permanentemente aturdidos.

Christina era lista y gorda. Observaba, comía, escuchaba. Jamás olvidó nada: ni el desaguisado de aquel matrimonio ni el apetito autodestructivo que la poseía; ni el complejo ejercicio del amor propio de su padre, ni a la madrastra enloquecida; ni la miseria de ese hogar, ni la manera en que quedaban aislados del mundo. Esta maraña de recuerdos le quemaba por dentro, y se convirtió en la experiencia central de su escritura. Como la mayoría de experiencias centrales, por un lado le proporcionó el tema y por otro, a la vez, le impuso los límites de lo que hacer con él.

Salió de Australia a los veinticinco años: vivaz, volátil, agilísima de mente y llena de furia. La furia fue crucial. No era que la furia dotara su obra de poder: la furia era la obra, la obra en su máximo y sorprendente esplendor. Stead supo desde bien pronto que eso le complicaría la existencia a su escritura: a ambos lados del Atlántico, los críticos se alarmaron. Así que se retrajo (a menudo) del placer del

ardor chispeante que disparaba en ella ese lenguaje negro, temerario y extraordinario. Hay doce novelas y dos colecciones de cuentos. Cuesta hacerse a la idea de que los escribiera la misma mujer. En «The Little Hotel» [El hotelito], por ejemplo, como en la mayoría de sus cuentos, la prosa es sobria, distante, sofisticada. En El hombre que amaba a los niños, la escritura es eléctrica y exhaustiva, el tono de alguien metido de lleno en el asunto, mientras que la voz es de una inteligencia tremenda, pero no podría calificarse en modo alguno de sofisticada. Esta alternancia de estilos está presente en ella desde el principio y hasta el último momento, tanto antes de El hombre que amaba a los niños como después. Existe la teoría de que, como el gran libro de Stead fue ampliamente ignorado cuando se publicó, ella se desmoralizó y no volvió a asumir el riesgo de esa voz eléctrica, pero, si se analiza su obra como un todo, es más fácil creer que fue la volatilidad de sus propios enviones internos lo que determinó ese curioso ir y venir de su escritura. Una cosa parece clara: Stead escribió El hombre que amaba a los niños estando presa de su demonio, y, cuando se liberaba de él, escribía cosas como «The Little Hotel» y los demás cuentos. I'm Dying Laughing [Moriré riendo] (su novela póstuma) es el último forcejeo con el demonio.

El hombre que amaba a los niños es su obra maestra, la piedra angular de su arco romano. En ella, y sería la única vez, logró controlar simultáneamente su arte y una implacable concentración interior en lo que seguía quemándole por dentro. Es esa implacabilidad lo que dota de genio al libro. Se abre sin miramientos a la manera en que sintió sus primeros años de vida. Esa manera de sentir es un maremoto impetuoso y negro de lenguaje: uno que amenaza con ahogar al lector pero no llega a hacerlo.

En el seno de una casona en un barrio residencial de Estados Unidos, en plena Depresión, vive Henny Pollit, delgada, morena, nervuda: una anciana de treinta y ocho años, comiéndose viva por dentro por culpa de su matrimonio podrido. Por la casa pululan seis hijos, así como una hijastra de doce años llamada Louie. En un momento en que se siente asediada, Henny les grita: «Dejadme en paz. Sois peores que vuestro padre». En otro momento les increpa: «¿Por qué os acercáis a mí de esa manera? ¿Me estáis espiando como vuestro padre?». En otro momento: «¡Fuera de mi vista antes de que os dé un sopapo, peleles!». Luego ordena a los niños que le digan a su padre –al santo, al señor Estoy Por Encima Del Bien Y Del Mal, don Nunca He Dado Un Paso En Falso– que hay goteras en el tejado. Ella no se habla con el marido.

Hombre trabajador y serio, Sam Pollit traspasa el umbral de esa casa que le parece una farsa de hogar, incapaz de creer que está atrapado con una lunática vengativa que convierte sus días y sus noches en un auténtico infierno. ¿Cómo ha podido pasarle esto a él?

¡A él! («Creía tan firmemente en sí mismo que, convencido de su inocencia y de sus buenas intenciones, se sentía un ser Bueno, y no podía sino hacer el Bien. […] Quienes se enfrentaban a él, por un sencillo razonamiento, eran el Mal»). Sam desatiende estos pensamientos desdichados y llama a los niños, exigiéndoles, ahora que está en casa, que jueguen con él al juego de la vida. Los críos acuden corriendo, dispuestos a unirse a ese placer duro e insistente de Sam, pero hay uno que no quiere jugar. Sam lo incordia y se burla sin piedad de él hasta que el niño estalla en lágrimas, humillado, y corre a esconderse. «No has podido contenerte, ¿verdad?», increpa Louie a su padre. Henny está en el umbral, con sonrisa socarrona, y luego también ella se va bruscamente.

A los lectores nos sueltan ahí, in media res –¿qué debemos pensar de esta gente, que nos estallan en la cara todos a la vez?–, sin ofrecernos ayuda alguna. Ni el tono ni el punto de vista de la narración nos revelan las simpatías o intenciones de la autora. Los Pollit están ahí sin más; violenta, abrumadoramente; acaparando todo el oxígeno y el espacio. Nosotros, perplejos, incómodos, seguimos leyendo. La sintaxis –densa, furiosa, inesperada– te atrapa. Las frases nos clavan al suelo, nos mantienen en el sitio, mientras la escritura avanza.

Alrededor de la página trescientos, la prosa parece retraerse de sí misma y, por un momento, se nos permite distanciarnos de los Pollit. La maestra de Louie viene a cenar y los vemos como los ve el mundo: pobres, miserables, marginales. En otro momento, vuelven a hundirnos en todo el meollo, pero es demasiado tarde. Nos hemos dado cuenta de una cosa importante sobre El hombre que amaba a los niños y sobre la escritura de Christina Stead. La autora tiene la vista pegada contra aquello que está mirando porque es eso lo que está mirando. La prosa en sí es un globo ocular negro y destellante presionado contra su material. No hay distancia, eso es lo que pasa. Y ahí reside el drama del libro, en su extremismo. Esta es la conmoción que procura, y su reconocimiento.

Cuando el relato se termina –con un acontecimiento tan horripilante hoy como el día que se escribió–, todas las partes de la historia encajan y vemos el sentido de lo que nos ha relatado Stead: lo letal que es la vida familiar corriente. Pasamos la última página y cerramos el libro. Poco a poco, la tirantez que nos oprime el corazón va cediendo y la presión empieza a remitir. Nos sentimos extrañamente aliviados, incluso distendidos. Nos damos cuenta de lo que ha conseguido el libro: nos ha forzado a ensancharnos para poder asimilar su emoción dura y terrible.

La misma Christina Stead que escribió El hombre que amaba a los niños escribió también I'm Dying Laughing, una novela en la que saca

mucho partido de los años que vivió en Estados Unidos (las décadas de 1940 y 1950); una vez más, se trata de una novela dominada por esa extraordinaria sintaxis que va colándose en la situación, intenta hacerse una idea de las cosas, se convierte en la historia en sí. Esta novela, sin embargo, transita y transita, pero de algún modo se niega a llegar.

En 1973, después de pasarse veintitrés años trabajando en este libro intermitentemente, Stead dijo de él:

Todo giraba en torno a la pasión –utilizo pasión en un sentido casi religioso– de dos personas, dos estadounidenses, dos neoyorkinos, en los años treinta. Les iba bien, pero padecieron todos los sinsabores de la década. Tenían consciencia política. Fueron a Hollywood. Se mudaron a Europa para evitar la censura de McCarthy. Por supuesto, estaban muy comprometidos. Y luego vivieron por distintos sitios de Europa, ¡ay, sí!, a su manera extravagante, alocada y emocionante. Pero no estaba sustentado sobre nada. Querían al mismo tiempo estar del lado de los ángeles, de los comunistas buenos, de las buenas personas, y también ser muy ricos. En fin, por supuesto… acabaron mal.

De entrada –y de salida–, los personajes (Emily Wilkes y Stephen Howard) son unos conversadores fabulosos. Estamos ante dos personas que berrean, gritan y parlotean sin parar, aunque sin aburrir nunca, ni a sí mismos, ni entre ellos ni a los lectores. Mientras fríen un huevo, cagan o deciden qué casa comprar, uno u otro van despachando comentarios y análisis a espuertas. I'm Dying Laughing es un río, un torrente, una avalancha de charla. Las personas de las que se rodean Emily y Stephen también son conversadores apasionados. ¡Y qué sesiones del Partido Comunista de Nueva York y Hollywood…! No hay en la literatura estadounidense una imitación más fiel de cómo suenan y se sienten (¡y duran!) esas charlas.

Con todo, es la charla de Emily la que domina el libro, la charla de Emily es el libro. Sus pensamientos, sus anhelos, sus batallas imposibles consigo misma por el peso y el trabajo son lo que le dan un fin y una dirección a I'm Dying Laughing. Se odia por escribir libros alimenticios, quiere escribir «cosas serias». Pero es incapaz. Tiene una voluntad, un apetito, una conversación tan notables que sin duda la hacen poseedora de cierta genialidad, pero no está dotada para la escritura seria. Reconcomida por este dilema, tiene siempre hambre. Así que come. Y bien que come: páginas y páginas de Emily dándose atracones y haciendo dietas que se intercalan con las preocupaciones alborotadas y desorganizadas de la casa parisina donde Stephen y ella viven como estrellas de cine, mientras al mismo tiempo se consideran

unos rojos americanos perseguidos por el gobierno.

A Emily y Stephen se les brinda un desenlace tan truculento como el que se les da a los Pollit, pero el resultado no es para nada el mismo. «Mi idea era que fuese de ardiente a abrasador y a más abrasador aún», dijo en cierta ocasión Stead, pero ella supo desde mucho antes de morir que había perdido la brújula con aquel libro; la había llevado por un camino que nunca pensó recorrer; cuanto más avanzaba, más se perdía; cuanto más se perdía, más páginas de charla acumulaba.

Con todo, la charla no es solo asombro. El fuego está amontonado en ascuas, pero es fuego de verdad, y quema. Estas páginas titilan y llamean –esa manera de comer, ese alboroto, la confusión maníaca entre avaricia e idealismo– con la necesidad ardiente de una escritora. De esa necesidad surge en la página una alquimia terrible que el lector no está en posición de resistir.

Stead nunca quiso a sus personajes. Tampoco era que los desdeñara. Asumía un interés furioso y comprometido por ellos: muy furioso y muy comprometido. La autora (de una generación posterior) a la que más se asemeja es a Sylvia Plath. También en Plath la rabia es el principio vertebrador. En ella arde igualmente una supernova de lenguaje, oscura y violenta, fuera de sí por la necesidad de darlo todo. Me las imagino a las dos ante la máquina de escribir, removiéndose en la silla, ambas presas del frenesí que provoca tener la cabeza llena de lo impensable y lo indecible. Se toman entonces una reparadora tacita de rabia, se relajan y se ponen a escribir. A veces una obra surge entera, gloriosa y apabullante, otras veces no; pero, siempre en la página, esa sintaxis electrizante, esos ritmos siniestros, esa fuerza de la necesidad interior.

GRACE PALEY

Recuerdo la primera vez que me crucé con una frase de Paley. El año era 1960; el lugar, una librería de Berkeley; y yo, una licenciada deprimida que hojeaba presa de la inquietud. Cogí un libro de cuentos de una escritora de la que no había oído hablar y leí: «En algunos ambientes yo tenía mucho éxito –dice tía Rose–. No es que entonces estuviera delgada, pero no me sobraban carnes. Son cosas del tiempo, ya lo comprobarás tú misma, Lillie, por mucho que te sorprenda. Es el propio Dios quien quiere que las cosas cambien. Nadie se libra. Solo una persona tan tranquila como tu mamá puede vivir sin enterarse de lo grande que se le está haciendo el trasero y pasarse treinta años cantando para el canario». Cuando levanté la vista del libro, estaba haciéndose de noche fuera, la tienda estaba cerrando y me había leído cuatro cuentos enteros, entre ellos los incomparables «Un motivo para vivir» y «El festín del caníbal». Sentí que mi inquietud había remitido. Experimenté calidez y solidez. Más que calidez: seguridad. Me sentía segura. Feliz de volver a estar viva.

En treinta y cinco años se han publicado tres libros de cuentos. Han convertido a Paley en una autora de fama internacional. Por todo el mundo, en idiomas que ni nos suenan, se lee como una cuentista magistral de la mejor tradición: la gente ama más la vida gracias a su escritura. También en su país Paley es querida, aunque es una relación compleja. La familiaridad es un correctivo. Se repara tanto en las limitaciones como en las virtudes. Cuesta más provocar el entusiasmo. Para muchos lectores estadounidenses, la tercera colección es mucho más floja que la primera. El alcance, la visión y la expresión no parecen ni variar ni avanzar en un cuento de Paley: la sabiduría no aumenta; la alegre ironía se vuelve cansina, se empieza a impostar una sencillez campechana. «¡Ay, Grace!», reprende la lectora de mente crítica a una página de prosa de la autora como si fuera un familiar. «Esto ya lo has hecho. Y, además, esto, lo que has escrito aquí, no es para nada un cuento, es un mero fragmento, una cancioncita y un bailecito que has escenificado infinidad de veces». Luego, de pronto, ahí está; en mitad de esa misma página que se niega a avanzar, hay una frase de Paley que atrae al ojo y alucina al corazón. La lectora impaciente se calma, se queda tranquila, muda incluso. Mira la frase de hito en hito. Siente su poder. Paley ha puesto todo lo que sabe en la construcción de esa frase. La forma en que se construyó la frase es lo que sabe: igual que la imagen perfecta es lo que sabe el poeta. La lectora recuerda entonces por qué –aunque los cuentos no «crezcan» y las colecciones no sean más potentes– Paley sigue leyéndose en idiomas que ni conocemos.

Da igual la edad que tengan los personajes de Paley que siguen siendo receptivos a la promesa de que alguien o algo está a punto de doblar la esquina para hacerles volver a sentir la emoción alocada, desbocada y sexy de la vida. En los cuentos de Paley, el tiempo corriente trascurre como en un sueño, aferrándose a la viveza del sentimiento recordado. Edad, pérdida de apetitos, hijos que se hacen mayores, miserias económicas, todo sumado: la «normalidad» que rodea a ese hombre inolvidable, ese momento imborrable, esa memorable mañana de domingo en que, ay, sentimos con tanta intensidad.

En rigor, las mujeres y los hombres de los cuentos de Paley no se enamoran unos de otros, se enamoran del deseo de sentirse vivos. Son, los unos para los otros, proyecciones y provocaciones. Tarde o temprano, por supuesto (y casi siempre temprano), de tales alianzas está abocada a surgir la dificultad humana, y cuando lo hace (la mayoría de las veces), ese amor que sienten se evapora. Es la reacción a esa evaporación lo que le interesa a Paley. Comprende que la pérdida del amor llena de melancolía a la gente o la altera. Cuando se alteran, por lo general se dan un paseo, mientras que la melancolía parece paralizarlos. Desde un punto de vista histórico, ha sido el hombre quien se alteraba y la mujer la que afectaba melancolía. En pocas palabras, aunque en todos los casos se ven atrapados por una conducta que no pueden resistir y de la que se arrepentirán, los hombres ahuecan el ala y las mujeres se quedan clavadas al suelo de la cocina.

Esta cosmovisión es la sabiduría que nos brinda la autora. El carácter instrumental de las relaciones sexuales es el sustento básico del narrador de Paley. Lo conoce tan bien que la hace superar el sentimentalismo o la furia, la coloca en un estado de trance zen. De ese trance proviene el oro de la escritora: el discernimiento único que se vuelve penetrante en esas frases extraordinarias. Frases que se desbordan con las consecuencias del deseo antaño saboreado, ahora perdido y eternamente expiado. Valgan como muestra dos ejemplos.

Fe Darwin –del cuento «Fe en la tarde»– está sumida en la miseria después de que su marido, Ricardo, la haya abandonado. Cuando su madre le dice que a Anita Franklin, una compañera del instituto, su marido la ha dejado, Fe pierde el temple:

«Anita Franklin», se dijo. […] «¿Cómo te va ahora, ahora que ya no volverás a acostarte con Arthur Mazzano, el brillante, el inteligentísimo erudito y conferenciante sefardí? Ahora es el tiempo quien se echa sobre ti, y la boca del bello y apuesto Arthur no se acerca a la tuya, ni, ¡oh!, te acarician sus inteligentes, sus ardientes dedos de explorador».

En ese mismo instante, el pulgar del acechante fantasma de Ricardo le golpeó en el ojo izquierdo, cuyas aguas subterráneas afloraron: todo el mundo pudo darse cuenta. Podrían haber plantado arroz en aquel momento en los bancales de su carne y habría brotado potente y hermoso en el diluvio que la inundó desde aquel momento y durante toda la tarde. Fe bajó la cabeza y lloró […].

Y ahora, el anverso. En «Deseos» la narradora de Paley se encuentra con su exmarido y tiene una conversación con él que le recuerda que «a lo largo de aquellos veintisiete años mi exmarido había tenido la costumbre de hacer comentarios hirientes que, como el desatrancador del fontanero, se abrieran paso oído abajo, bajaran por la garganta y llegaran hasta mi corazón. Y entonces desaparecía y me dejaba con aquella sensación de opresión que casi me ahogaba».

Estas frases nacen de una concentración en la escritora que discurre tan profundo, se vuelve tan para adentro, que logran la lucidez del poeta. El material queda transformado en el sonido de la frase: el sonido de la frase se vuelve el material; el material y la voz que hablan son todo uno. Lo que Paley sabe –que las mujeres y los hombres permanecen como criaturas anhelantes y pasivas gran parte de su vida: sobre los que siempre se actúa y que rara vez actúan– no puede ahora separarse de la forma en que sus frases nos «hablan». Es famosa por cargar contra la ficción de la trama y los personajes porque «todo el mundo, sean seres reales o inventados, merece el destino abierto de la vida», pero sus mujeres y hombres, lejos de tener un destino abierto, parecen enfangados sin remedio en sus ignorantes yos de mediana edad. Es la voz narradora de Paley el destino abierto. Esa voz es una mirada que no parpadea; es arte moderno; llena el lienzo. Sus frases son el equivalente al color en un cuadro de Rothko. En Rothko el color es la pintura; en Paley, la voz es la historia.

Como la de su amigo Donald Barthelme, la voz de Grace Paley se ha convertido en un influyente sonido en la literatura estadounidense de nuestros días porque nos recuerda que, aunque la historia ya no puede contarse como en otros tiempos, todavía hace falta seguir contándola. La inteligencia idiosincrásica que pende en el espacio es ahora la historia: y ciertamente es historia de sobra. Hace treinta años me sentí segura en su presencia en una librería de Berkeley, y hoy me sigue dando seguridad. Mientras esta voz surja de la página no tengo que temer la pérdida del impulso narrativo. No tengo que, como dice Frank O'Hara, lamentar la vida.

HOMBRES TIERNOS DE CORAZÓN

Existe una clase de cuento estadounidense que se caracteriza por tener una superficie lacónica y una voz narradora hermética. Ha sido la vida moderna la que ha vuelto al narrador incapaz de expresarse. Vulnerable a su propia soledad, se ve forzado a refugiarse en una actitud de defensa personal de tipo duro. Aun así, anhela que las cosas sean de otra manera. De hecho, anhela una conexión tierna. Justo por detrás de lo magro y lo frío de la prosa, reside la expectación sincera pero maldita de que el amor romántico los salvará. Puede variar el escenario y colarse regionalismos, pero casi siempre en estos cuentos de lo que se escribe es de las relaciones de pareja entre hombres y mujeres.

Fue Ernest Hemingway quien escribió la versión más potente de este relato hace cincuenta años. En nuestros días, sobrevive en la obra de Raymond Carver, Richard Ford y Andre Dubus. Pero existe una enorme diferencia entre el primer autor y los tres más recientes: Hemingway sostenía una visión alegórica de la vida que idealizaba a las mujeres como el medio de salvación espiritual y luego las condenaba por ser agentes de subversión. Raymond Carver, Richard Ford y Andre Dubus no son ni sexistas ni misántropos. Más bien al contrario: el rasgo que los caracteriza es la ternura de corazón. Estos hombres comparten un sentido muy desarrollado de la camaradería del sufrimiento humano. Las mujeres de sus cuentos son compañeras de fatigas.

Con todo, de Hemingway a Andre Dubus, lo que impresiona a lectores como yo es la naturaleza extraordinariamente inamovible de lo que ocurre entre personajes masculinos y personajes femeninos. El narrador suscribe siempre sin falta una idea de virilidad que no ha cambiado en medio siglo, y las mujeres que conoce parecen suscribirla también. Las relaciones entre ambos sexos son la fracción irreductible en su escritura, la circunstancia inmutable de la que el escritor extrae su sabiduría, su verdad y su historia. Esta sensación de los hombres y las mujeres luchando unidos en una necia necesidad erótica les aporta la metáfora central a los tres sucesores de Hemingway. Despierta en ellos una asombrosa capacidad para reaccionar a la desolación de sus vidas corrientes en tiempos modernos. Les da una fuerza de desesperación de la que extraen sus poderes. Y a mí me deja un regusto a amargura.

Hay un cuento breve de Carver titulado «¿Qué es lo que quiere?» que ilustra a la perfección lo que quiero decir. Toni y Leo están casados. Leo se ha arruinado. Lo único que le queda es el descapotable rojo que compró en los años de bonanza. Manda a Toni a intentar

vender el coche por la mayor cantidad de dinero posible. Ella sale de la casa, vestida para matar, a las cuatro de la tarde. Leo se queda esperando a que vuelva. A las nueve y pocos minutos, Toni le llama para decirle que tiene la venta casi cerrada. Leo escucha música de fondo. «¿Dónde estás?», le pregunta, nervioso. Charlan un poco más y luego ella cuelga. Un rato después vuelve a llamar: «Ya está casi, cariño». «Ven a casa», le ruega él. Ella vuelve a colgar. Pasan dos o tres horas, una nueva llamada. Él va a enloquecer. Toni aparece al amanecer, borracha y con el cheque en el bolso. Él se queda mirándola de hito en hito. «¡Estás en la bancarrota!», le grita ella antes de perder la conciencia. Leo la lleva a la cama. Al rato se tiende a su lado. Estas son las últimas líneas del cuento:

En este momento extiende la mano y toca a Toni en la cadera. […] Le desliza los dedos por la cadera y siente el tacto de las estrías. Son como sendas, y él las sigue por la carne con las yemas. Pasa los dedos por encima, de arriba abajo, las recorre una tras otra. Surcan su carne por doquier, son docenas, quizá cientos… Se acuerda de cuando se despertó a la mañana siguiente de haber comprado el descapotable; de que lo vio allí aparcado, al sol, resplandeciente.

Las estrías de ella, el descapotable de él: al final todo se reduce a eso. El cuento, como gran parte de la narrativa de Carver, está impregnado de la desnudez del momento. Es la mayor fortaleza de Carver: una inmediatez pasmosa, un patetismo sobresaliente. No hay otro escritor estadounidense capaz de hacer que el lector se sienta, como se siente, cara a cara con lo que experimenta una persona cuando pierde la esperanza. Es imposible resistirse al poder de tal escritura y, de hecho, mientras estoy leyendo el cuento no opongo resistencia. Pero luego me veo dándole la espalda. El aire en el ambiente se vicia. Me siento manipulada. Estas personas no logran atraparme. No van a convencerme de que Toni y Leo tenían una buena vida cuando el descapotable resplandecía en la puerta. Es más, creo que tampoco Carver creía que tuvieran una buena vida entonces. Creo que él desea creer que tendría que haber sido buena, pero no piensa que realmente lo fuera. Este deseo es la fuerza que hay tras su escritura. Lo que aviva la intensidad de su mirada, la lucidez con la que reduce la descripción, no es un discernimiento sagaz sobre cómo están las cosas entre este hombre y esta mujer, sino un ansia terrible por describir las cosas como podían haber sido… o deberían haber sido. La sensación de pérdida en el relato es original y primaria, sin mediación de la experiencia adulta.

La conexión entre unas personas como Toni y Leo se basa en la existencia de un mundo en el que hombres y mujeres se pliegan a una

noción romántica de sí mismos como hombres y mujeres. Estos dos personajes nunca han sido reales el uno para el otro. Estaban abocados a acabar en las estrías de ella y el descapotable de él. Carver lo sabe. Pero, en vez de reaccionar ante lo que sabe, en vez de sobresaltarse y cambiar de postura, simplemente se siente triste y mal. Lamenta la pérdida de la posibilidad romántica en toda vida; en la obra de Carver, un cuento tras otro –«¿Qué hace usted en San Francisco?», «Belvedere», «No son tu marido», «De qué hablamos cuando hablamos de amor», «Mecánica popular»– está impregnado de un deseo nostálgico por un ideal, una conexión tierna que nunca se dio, y que nunca podrá darse. El personaje sustituto de Carver parece estar diciendo siempre: «¿No sería estupendo que hubiera podido ser de otra manera?». En pocas palabras, la obra peca de sentimentalismo. Atrapada dentro de él, está la lucha que tantas mujeres y tantos hombres están librando ahora por darse un sentido tal y como realmente son. La lucha ha llevado a esa relación de pareja entre hombres y mujeres a un nuevo lugar; desconcertante y doloroso, sin duda, pero sin embargo nuevo. En el país de estos cuentos, no es solo que ese lugar no salga en los mapas, sino que parece que ese territorio ni siquiera existe.

Hay una novela de Richard Ford en la que el protagonista y narrador dice: «Las mujeres siempre han aliviado mis pesares, me han animado cuando estaba mal, transmitiéndome la vieja sensación de que "todo pasa", aunque hay cosas de las que nunca te recuperas. Pero esta vez […] me he ido deslizando hacia ese nivel en el que ni siquiera una mujer puede ayudarme (eso es lo que X ha dicho esta mañana y yo lo he pasado por alto). No es que haya perdido el viejo anhelo, pero este parece súbitamente derrotado por los hechos, de una forma ineludible. Esta es la esencia de un momento de vacío fugaz». Frank Bascombe se libera de este discernimiento en torno a la página treinta y ocho de El periodista deportivo y luego sigue hablando como si no hubiera llegado a él hasta al menos la página doscientos veinte. La esencia de este hombre no es asimilar su propia experiencia.

Frank llegó a Nueva York con veintipico años, desde una vida estadounidense anónima que había pasado por Misisipi y el Medio Oeste, después de escribir un libro de cuentos que prometía consagrarlo a una vida de literato. Pero Nueva York lo aterró y no pudo seguir escribiendo. Así que se casó, se hizo periodista deportivo y se mudó a un barrio residencial de Nueva Jersey. Frank nos cuenta todo esto como si también él estuviera desconcertado por cómo se produjo este drástico giro de los acontecimientos. «Lo que sí es cierto es que a los veinticinco años perdí el sentido de la anticipación», ofrece a modo de explicación. «Y me interesaba tan poco lo que

escribiría a continuación, o la frase siguiente, como el color de los marcianos».

Dice mucho del libro que Frank, ya con treinta y ocho años y divorciado, no sea capaz de entender por qué las cosas han salido como han salido, y que su propia ignorancia le resulte ajena y como de sueño. «Soñador» es su eufemismo, la palabra que utiliza para describir lo que siente sobre casi cualquier cosa: el fin de la escritura seria, la muerte de su hijo, la ruptura de su matrimonio, las aventuras amorosas que se quedan en nada. Nueva York le produce una tristeza insoportable y Nueva Jersey le ofrece descanso y alivio. Todo lo demás le hace sentirse en un sueño.

La depresión de Frank Bascombe es la debilidad del autor. Ford está enamorado de ella. Es la responsable de la ternura que atribuye a los hombres de sus historias, que son en su gran mayoría personas a la deriva, doloridas, desconcertadas y atraídas por ese triste vacío personal hasta la violencia americana prototípica. Aquí, en El periodista deportivo, Ford ha abandonado, por así decirlo, el dialecto, pero el trabajador de ciudad-dormitorio y el hombre que va a la deriva son la misma persona: solitaria, confundida, dolida. Sobre todo, confundida. Lo que le llega al alma a Ford es el desconcierto. Que Frank no sepa lo que está pasándole es la historia que está contándonos Ford: la vida infligiéndose sobre el más corriente de los hombres.

Pero hay tanto que Frank Bascombe podría entender y parece no querer entender que cuesta creerse su dolor. Por ejemplo, su ensoñación perpetua sobre las mujeres de su vida es poco convincente. La novela empieza con una aventura amorosa. Frank nos cuenta que le encanta el ritual de las citas y que a Vicki, una enfermera texana, le encanta permitir que le encante. También nos cuenta que es propio de ella depositar su fe «más en los objetos que en las esencias. Y en muchos aspectos eso la convierte en la perfecta compañera». Luego nos cuenta que anhela fugarse con Vicki, casarse con ella y vivir para siempre dichoso en la sensualidad bondadosa que la caracteriza. Ford deja que Frank se burle de sí mismo, que parodie sus propias expectativas amorosas, pero Vicki es tan implacablemente ficticia que todo este episodio queda como una mera rareza. El hombre que sueña despierto con esta clase de salvamento no es, a mi entender, creíble.

Al final de la novela, Frank tiene otra aventura que dura varios meses, en esta ocasión con una universitaria que trabaja durante el verano en la revista para la que él escribe. Cuando se acerca a su fin, Frank apunta: «Dudo que el nuestro sea un verdadero romance. Yo soy demasiado viejo para ella, ella es demasiado lista para mí. […] Me gustó descubrir que era lo bastante moderna como para no creerse que yo pudiese cambiarle la vida en uno u otro sentido, por mucho que

quisiera». Mentira: él no quiere, nada más lejos. No es más que una añoranza errática que dormita en él.

Entre estas dos aventuras, la novela nos brinda breves evocaciones de otras mujeres con las que Frank llegó a acostarse o con las que no logró hacerlo. De estas mujeres se habla como hablamos todos de personas que en otros tiempos hicieron brotar en nosotros un encaprichamiento sexual: no como reales en sí mismas, sino como meros recordatorios de lo vivos que nos sentimos en la pasión.

En El periodista deportivo es inconcebible que una persona que sea mujer le resulte a Frank simplemente alguien familiar, otro ser humano más que pulula por el mundo, perdido, vacío, conmocionado hasta la médula por cómo ha resultado todo. Siente compasión por las mujeres, pero no empatía. En el fondo, no le recuerdan a sí mismo. El único personaje del libro que se acerca mínimamente es su ex, y ella, por increíble que parezca, se llama X. Es X quien le pidió el divorcio, X quien no soportaba ya el vacío entre ambos, X quien quería tener otra oportunidad de vivir su vida y, aunque parece una madre de barrio residencial muy ocupada, X también parece estar debatiéndose y sufriendo. Esto lo deducimos solamente por lo que nos insinúa Frank de vez en cuando. Nunca vemos a X de frente. Es una figura en la sombra, siempre en la visión periférica de Frank. Cabría pensar que la conoce bien. Pero no es así. Ella es la ex. En la mente de él, las personas con las que puede identificarse son otros hombres con los que se cruza de manera fortuita. Están estos hombres, que son como él, y luego están las mujeres, que ya no son capaces de aportar consuelo ante la abrumadora fuerza de la vida.

Andre Dubus, el más complejo y menos conocido de los tres, es el que mejor expresa la cuestión de las relaciones de pareja entre hombres y mujeres. Siendo como es un escritor que anhela el catolicismo romano, que adora a los marines y sufre con la pérdida de la perdurabilidad del matrimonio, Dubus consigue que la metáfora llegue con tanta ambición como lo hacía Hemingway. Lleva casi veinte años escribiendo relatos y novelas cortas que están impregnados de esta su inquietud vital. Discurre como una corriente continua bajo la superficie de su prosa y dota a su obra de fuerza y dirección, y en ocasiones la lleva a un lugar donde las aguas son mansas y realmente profundas. La suya está entre las escrituras más potentes de la narrativa estadounidense actual. Es una potencia que atrae e incomoda por igual, pues la obra describe con transparencia una condición de vida que parece –casi como aquejada de timidez– resistirse a que se extraiga algún sentido de ella.

Los personajes de Dubus –personas de clase obrera que viven en las antiguas poblaciones que surgieron en torno a fábricas de la zona de

Boston– son mecánicos, camareras y albañiles. Apenas atesoran conversación alguna, y muy poca cosmovisión más allá de sus necesidades inmediatas. Beben, fuman, hacen el amor: sin pausa. Es inevitable que lo limitado del apetito se haga cada más vez obvio, y empiezan entonces a sufrir. Cuando sufren, se hacen cosas horribles a sí mismos y entre sí. No hay nada que pueda hacer ninguno por mitigar el sufrimiento. No tienen la posibilidad de educarse para salir de sus vidas; no pueden irse de casa y no pueden nacer en otra vida. Esta situación es el tema principal de Dubus, en aquello en lo que se concentra con todo su poder escritor. Su concentración nos cala. Sentimos con tanta intensidad a esos personajes atrapados en sus vidas que acaban entrando en nosotros.

La desafección compasiva que atribuye a la incapacidad del matrimonio para mermar el vacío existencial que les espera a sus personajes es la cualidad más fuerte de Dubus. Se hace patente en algunos de sus mejores trabajos: en la novela Voices from the Moon [Voces desde la luna], así como en las nouvelles Adulterio y We Don't Live Here Anymore [Ya no vivimos aquí], donde la clase obrera es un páramo para un conjunto de personajes que Dubus extrae de su propia vida. Pero, sean de clase obrera o de clase media, todas las personas de estas historias sufren implacablemente por la misma terrible sorpresa. Es la sorpresa lo que se siente con más viveza. Esta insuficiencia del matrimonio ha sido una vivencia central para Dubus, una que parece haber llegado sin previo aviso y provocando una sacudida. La conmoción y su inmensidad no lo abandonan.

En Adulterio, Hank y Edith se conocen cuando están estudiando en la universidad de Iowa. Él es una persona seria, ella no. Él trabaja con pasión para llegar a ser escritor; ella solo quiere ser la chica a la que él ama. Se casan, tienen una hija y, para Edith, los años pasan con cierta satisfacción. A Hank, en cambio, la vida se lo come por dentro: cada día que pasa se vuelve más voraz, inquieto y anhelante por no sabe qué. Inicia una aventura amorosa. Edith le hace frente. Él no niega nada; de hecho, le dice que no cree en la monogamia. Ella no da crédito y se asusta. «¿Y cómo es que nunca he sabido nada de esto?», dice. «Nunca lo preguntaste», replica él. Le dice que esté tranquila, que la quiere y que le gustaría que siguieran siendo una familia. Lo único, añade, es que ahora las cosas están habladas; no hay vuelta atrás a la antigua forma de ser pareja. Edith se queda abatida, pero se siente impotente. Consiente el matrimonio abiertamente adúltero: él tendrá amantes, ella tendrá amantes. Pasan cinco años. Edith toma entonces como amante a un hombre de cuarenta años que acaba de dejar el sacerdocio. Ella es la única mujer con la que se ha acostado Joe Ritchie en su vida. Joe se queda conmocionado al saber cómo es el matrimonio de Edith. Le dice que está viviendo en pecado y que, si

sigue con Hank, «envejecerás destrozada». Poco a poco, ella va viendo la vida con los ojos de su amante. Al cabo de un año, Joe enferma gravemente de cáncer. Edith lo cuida. Ahora, cuando él bordea la muerte, ella se siente repelida por su matrimonio. Le dice a Joe que pedirá el divorcio.

La genialidad está en que se le ha dado la historia a Edith: es desde el interior de sus pensamientos y sentimientos desde donde leemos. Ella –la chica aniñada e inexperta– es la tabla rasa en la que escribir sobre el desconsuelo, la rabia y la humillación del matrimonio moderno. Es Edith quien mejor sabrá dejar constancia del espíritu humano; Edith, capaz de instruir al lector en lo que se siente al formar una alianza profana; Edith, la que hace que se te erice la piel.

Adulterio no es un alegato en pro de una vuelta al matrimonio monógamo anticuado; es simplemente una descripción de un tipo de infierno espiritual. Como el matrimonio es de suma importancia para Dubus, se ve capaz de utilizar su forma corrupta para describir los dictados del corazón humano bajo circunstancias viles en tiempos peligrosos. Esta novela corta es su obra maestra. Es también un anteproyecto de su texto seminal sobre las relaciones de pareja entre hombres y mujeres.

Hay una escena en Adulterio en la que Edith observa a su marido en una fiesta. A continuación, un atisbo de lo que le pasa por la cabeza:

Y Edith observó a Hank y le escuchó. Habría aprendido a hacerlo al principio de su matrimonio. Su intimidad con ella era privada; hablaban en la mesa y en la cama. Su intimidad con los hombres era pública; y cuando estaba con ellos, hablaba prácticamente solo para ellos, los miraba a ellos, y Edith sabía que algunas veces ni siquiera advertía la presencia de ella ni de ninguna mujer en la habitación. Hacía mucho que esto había dejado de ofenderla; había observado a las otras esposas que se sentaban juntas y hablaban entre ellas; las había visto escuchar cuando las parejas se sentaban a la mesa y las mujeres no podían agruparse, limitándose entonces a comer y a oír a los hombres. Normalmente, los hombres que en tales circunstancias se dirigían a las mujeres se proponían hacer el amor con ellas y Edith notaba el resentimiento de los otros hombres ante semejante distracción, como si durante una mano de póquer un individuo se levantara de la mesa para telefonear a su amante. Claro que ella podía hablar en las fiestas; no era tímida y ningún hombre le había hecho sentir nunca intencionadamente que no le interesara lo que tenía que decir; pero, adrede o no, eran paternalistas. Notaba su cortesía cuando la escuchaban, su impaciencia por que terminara para poder seguir hablando con sus colegas. […] Hank necesitaba y amaba a los hombres y los amaba por su forma de pensar y de vivir. No medía por

el mismo rasero a las mujeres; a ellas las medía por su sexualidad y sensatez. Él y sus amigos hablaban entre sí porque era la única forma de expresarse el amor. Podían tender la mano y tomar la de una mujer y acariciarla mientras se inclinaban hacia adelante, hablando con los hombres; y sus conversaciones eran campos de alabanza mutua. No le preocupó más. Sabía que algunas mujeres se amargaban por aquellas conversaciones; solían ser mujeres cuyos maridos rara vez hablaban con ellas con el fervor y la atención que prestaban a los hombres.

En la obra de Dubus el amor sexual es plenamente instrumental. Los hombres y las mujeres están vivos para sí mismos y para el otro solo en un plano mítico. Se provocan para sus adentros la fantasía de que el amor romántico lleva a un refugio seguro. Están tremendamente influidos por una idea de «hombres» y una de «mujeres» que Ernest Hemingway habría comprendido y aprobado, pero que hoy en día a mucha gente le resulta alarmante, por no decir directamente necia. El lector puede intuir desde las primeras páginas que el matrimonio de Adulterio acabará en desastre. Sin una conexión verdadera –esto es, conexión mental o espiritual–, el sentir sexual se agota rápidamente. Un amor así está abocado al batacazo. Aun así, ni Dubus ni sus personajes ven lo que ve el lector. En muchos de sus relatos, los personajes son de mediana edad y han pasado por aventuras así en cantidad de ocasiones. Pero, a pesar de todo, siguen consagrados a la fantasía. Se resisten a asimilar su propia experiencia. Suya es la angustia de las personas incapaces de llegar a la sabiduría.

Tras Hank y Edith (y los futuros ligues de él), están los jóvenes, hombres y mujeres de los relatos de Dubus sobre marines y la pérdida de la virginidad. En ellos, los jóvenes elevan la mística del valor físico a una idea de virilidad que hoy nos resulta desconcertante, mientras que a ellas, las jóvenes, las invade una preocupación por la virginidad que es igualmente desalentadora. Aunque los modelos de estas historias siguen existiendo –y, por supuesto, existen por millares–, en un sentido amplio, ya no son plausibles. Parecen suceder en un vacío histórico. Lo que Dubus tiene que decir en estos relatos es tan poco convincente en el plano emocional que, a pesar de escribir la misma buena prosa de siempre, y de que leamos cada frase con interés, la obra pierde poder.

Una cosa es crear personajes inconscientes; otra muy distinta es escribirlos como si tú solo supieras lo que saben tus personajes. En estas historias, no hay distancia alguna entre personaje y narrador. Dubus parece ser todo uno con estos jóvenes. Igual que a ellos, le embarga la nostalgia por una idea de la relación de pareja entre hombres y mujeres que está evaporándose…, y que algunas no vemos la hora de que se marchite de una vez por todas.

Pero Dubus no quiere que desaparezca esa idea. Es cuando llegamos a su catolicismo cuando comprendemos hasta qué punto no quiere que desaparezca, y vemos incluso con más claridad si cabe lo que hay tras la dureza poética de su escritura.

En «A Father's Story» [Historia de un padre], tenemos a un hombre que nos habla desde la medianía de su vida. Está divorciado y, como católico acérrimo que es, no volverá a casarse; vive solo en un criadero de caballos y el único amigo que tiene es el cura del pueblo. Poco a poco, nos va contando su último verano, cuando fue a verlo su hija de veinticinco años. La chica salió una noche con unas amigas. De vuelta, al volante de un coche a la una de la mañana, atropelló a un hombre. El cuerpo atravesó la carretera volando. La chica pisó el acelerador y huyó. Al llegar a la casa, le cuenta a su padre lo que ha hecho y él, al ver lo aterrada que está, decide encubrirla. Vuelve por la misma carretera y encuentra el cuerpo sin vida. Durante un minuto de puro pavor, piensa que aún respira; decide dejarlo allí pese a todo. Regresa a la casa, se lleva el coche de la hija al pueblo y choca con un árbol del jardín del cura para disimular el faro ya roto. Después de contarnos esto, el narrador habla con Dios:

Ya no siento la paz que sentía antes: ni con Dios, ni con la tierra, ni con nadie que la habita […] [Pero ahora] por las mañanas, le digo: volvería a hacerlo. Pues cuando llamó a mi puerta, y luego me llamó por mi nombre, despertó lo que había corrido latente por mi sangre desde que ella nació, hasta el punto de que quien se levantó de la cama no fue ni el dueño de un criadero ni un católico…, sino el padre de una chica.

Y Él dice: Yo también soy Padre…

Cierto… Y si un hijo mío varón hubiera acudido a mí esa noche, habría llamado a la policía y les habría pedido que se encontraran con nosotros en lo alto del monte y vinieran con una ambulancia.

¿Por qué? ¿Lo querrías menos?

Le digo que no, que no es que lo quisiera menos, sino que podría soportar el dolor de ver y saber del dolor de mi hijo, podría llevarlo con orgullo mientras él soportara el látigo y los clavos. Pero Tú nunca tuviste una hija y, en tal caso, Tú no habrías soportado su pasión.

Entonces, la quieres más a ella que a Mí.

La quiero más que a la verdad.

Entonces quieres desde la debilidad, dice.

Igual que Tú a mí, digo, y me voy con una manzana o una zanahoria al granero.

«A Father's Story» procede bajo la influencia de una inquietante

doctrina social, cuando no religiosa –Dios es al hombre lo que el hombre a la mujer–, similar a la cosmovisión que hay tras los relatos de los marines y de la pérdida de la virginidad. Postula, en términos católicos, una jerarquía de vulnerabilidades existenciales que mitifica a los hombres, a las mujeres, el amor y el misterio de la vida. Cuesta saber qué es lo que quiere decir Dubus con semejante concepto, sobre todo ahora, cuando tantas mujeres y hombres están luchando por mirarse de frente, por tender una mano por encima de la zanja abierta que rodea la vida de todos nosotros. ¿A quién va a conmovernos o reconfortarnos la afirmación de que somos todos como niños encomendados al cuidado y la compasión de un Ser Paternal, pero que, aun así, solo un hijo varón necesita afrontar las consecuencias de sus actos?

La vida es un drama cristiano para los personajes de Dubus precisamente porque comprenden muy poco sobre sí mismos en un mundo en el que conocerse se ha vuelto crucial. Estas personas están desconcertadas, actúan mal y se les hace rendir cuentas. Con todo, son inocentes. Esto, para Dubus, es metáfora religiosa: de ella extrae su fuerza. La condena eterna lo encandila, atrae toda su atención, fuerza su respuesta más profunda. Quizá él no comprenda mucho más que sus personajes sobre por qué sus vidas se vuelven vacías, pero el vacío en sí él lo siente a las mil maravillas: qué aspecto y qué gusto tiene, la angustia que provoca y el cuestionamiento de la paz interior al que aboca.

En la obra de Dubus, al igual que en la de Carver y Ford, la fuerza con la que se siente la desolación que provoca la vida estadounidense ha renovado la vitalidad de este tipo de historias que son conocidas por tener una superficie dura bajo la que se propaga una avalancha contenida de sentimiento. Pero, en el marco de esa dureza tierna, estas historias siempre han parecido preguntar: «¿Por qué no son las cosas como eran antes?». Y, en lo esencial, eso es lo que siguen preguntando.

La desesperación de esos escritores no puede llegar nunca a conmover tanto a un lector como a los propios autores. En el meollo de sus obras hay un lamento desgarrado porque las cosas ya no son como antes entre hombres y mujeres, un lamento tan intenso que llega a anhelo. Es este anhelo, respaldado por la aparentemente dura realidad, lo que vertebra gran parte de sus escritos. Pero, desde mi punto de vista, la dura realidad es esta: que la pregunta sobre por qué las cosas no son como antes hay que hacerla desde la sinceridad, no desde la retórica. Si fuera así, quizá sabríamos algo más sobre por qué la vida ahora se nos antoja tan vacía, y tal vez entonces la obra de escritores tan buenos como Andre Dubus, Raymond Carver y Richard

Ford sería sabia y no solo potente.

EL FIN DE LA NOVELA DE AMOR

En la época en la que yo me crie, el mundo entero creía en el amor. Mi madre, comunista y romántica, me decía: «Eres una chica lista, haz algo de provecho, pero recuerda siempre que el amor es lo más importante en la vida de una mujer». La madre de Grace Levine, que vivía en la acera de enfrente, una mujer que encendía velas de sabbat los viernes por la tarde y tenía miedo de todo lo que se movía, le susurraba a la hija: «No hagas lo que hice yo: cásate con un hombre al que quieras». La madre de Elaine Goldberg, vecina de la perpendicular, se enfundaba el abrigo de astracán y se encogía de hombros: «Es igual de fácil enamorarse de un rico que de un pobre», y lo decía en serio. «Amor» era la palabra clave.

Era un barrio de clase obrera e inmigrante del Bronx. La mayoría de nuestros hogares estaban marcados por un ambiente de indiferencia emocional, cuando no de antagonismo abierto. Yo creo que nunca puse el pie en una casa donde sintiera que los padres se querían o se habían querido en algún momento. Fui consciente desde bien pronto de que los matrimonios de mi alrededor se habían casado por un conjunto de necesidades más fuertes que la ausencia de pasión. Aun así, todo el mundo creía en el amor. Sí, nuestras vidas podían ser pequeñas y timoratas, pero, en la vida ideal –la vida culta, la vida valiente, la vida que había en el mundo de ahí fuera–, el sentir era que el amor no solo habría de buscarse, sino que se alcanzaría; y una vez alcanzado, transformaría la existencia; crearía una prosa rica, profunda y con matices a partir de los informes corrientes de la vida diaria. Solo la promesa de amor nos daría algún día el valor de dejar aquel precinto sembrado de precauciones y volver la cara hacia… la experiencia. Ese era el tema, realmente era así. El amor, creíamos ciegamente, nos pondría en el centro de nuestra propia experiencia. De hecho, solamente si nos entregábamos a la pasión, sin ambages ni seguridad contractual, tendríamos experiencia.

Por supuesto que también en el Bronx sabíamos que el amor era el logro supremo. Lo sabíamos porque nosotras también llevábamos toda la vida leyendo Anna Karénina, Madame Bovary o La edad de la inocencia, así como las diez mil versiones más populares de esos libros y las novelas de quiosco. Lo sabíamos porque vivíamos en una cultura impregnada hasta la médula por la convicción de que el amor tenía poderes transformadores: conocer la pasión era romper las ataduras del ser ignorante y timorato. Por supuesto, quizá hubiera que pagar un precio. Podías arriesgar el refugio de la respetabilidad si te enamorabas de la persona equivocada, pero a cambio de esa pérdida se podía alcanzar el único conocimiento que merecía la pena tener. El significado mismo del riesgo humano estaba engastado en la búsqueda

del amor.

En el Bronx creíamos lo que creíamos porque un siglo y medio antes, en Occidente, la idea del amor romántico había sido el emblema de la búsqueda de la comprensión personal: una influencia que marcaba todos los aspectos de la misión del mundo. En literatura, escritores tanto buenos como grandes exploraron las profundidades de pensamiento y emoción que hicieron a los lectores sentir la vida que tenían dentro en presencia de palabras escritas para celebrar los poderes del amor.

Recuerdo la primera vez –no hace tanto– que volví la última página de una novela y me sobrevino la idea de que el amor como metáfora se había acabado. El libro era La edad del desconsuelo de Jane Smiley. Me pareció una obra muy bien escrita, en la que resuenan años de observación sobre algo profundo, pero la impresión que me quedó fue la de estar ante una obrita que estaba bien, y recuerdo estar con el libro en el regazo preguntándome: ¿Por qué solo una obrita que está bien? ¿Por qué no me despierta una idea de mayor trascendencia? Me respondí casi al instante: el problema es el Amor. Es el catalizador equivocado. No hace más complejo el tema, sino que lo reduce. A mí misma me sorprendió ese pensamiento. Nunca antes había contemplado la posibilidad de que el amor pudiera diluir la fuerza de una buena novela en lugar de concentrarla.

La situación en La edad del desconsuelo es la de una pareja de treinta y tantos que lleva junta diez o doce años, vive en un pueblecito, son padres de tres niñas pequeñas. La voz que narra es la del marido: grave, inteligente, fiable. Una noche de invierno, nos cuenta, cuando vuelven a casa de un concierto en la iglesia en el que ha participado la esposa –él al volante con una de las niñas al lado y ella detrás con las otras dos–, la oye decir: «Nunca más volveré a ser feliz». Él la mira por el retrovisor. De pronto comprende que su mujer está teniendo una aventura, y que lo único que él desea es que ella no se lo confiese.

Lo que sigue es un relato maravillosamente contado de los meses de vida familiar que trascurren mientras el marido tiene la esperanza de evitar una crisis abierta y la mujer deambula como una gata enferma, intentando vadear en silencio la tristeza y el deseo reprimido que siente. El clímax llega cuando toda la familia pilla la gripe y el marido se encarga de todo con tanto cuidado, con tanta decencia, que a ti, como lectora, te entran ganas de llorar al leer su escrupulosa recapitulación sobre la fiebre que por fin los ha vencido a todos. El día después de que la última niña se recupere, la mujer se larga. Y luego regresa.

La genialidad de la narración reside en la calma desesperada con la

que el marido cartografía las semanas y meses de desdichada sospecha, mientras, en todo ese tiempo, va concentrándose progresivamente en él algo que no desea saber. «Tengo treinta y cinco años y creo que he alcanzado la edad del desconsuelo. Otros llegan antes. Casi nadie llega mucho después. […] No es solo que sepamos que el amor se acaba, que nos roban a los hijos, que nuestros padres mueren sintiendo que sus vidas no han valido la pena. […] Es más bien que […] a pesar de todo, a pesar de toda la educación recibida […] el cáliz llega a tus manos y no puedes desentenderte de él, es el mismo cáliz de dolor del que beben todos los mortales». Ahí lo tenemos. Ha dicho lo que había venido a decir, y lo ha dicho bastante claro.

El último párrafo dice así: «Tal vez debería decir que recibí a mi esposa con una gran tristeza, con más tristeza de la que había sentido jamás en mi vida. Tengo la impresión de que el matrimonio es un pequeño contenedor en el que apenas caben unos pocos hijos. Dos vidas interiores, dos seres reflexivos, de la complejidad que sea, que brotan de él, una y otra vez, rompiéndolo, deformándolo. O quizá no sea una cosa en concreto, tal vez no sea nada, tal vez ni siquiera exista. No lo sé, pero no puedo evitar pensar en ello».

La situación es digna de Tolstói, Flaubert o Wharton –un par de protagonistas que se mueven en la vasta pequeñez de la vida, que se sumen en el caos cuando uno de ellos se cimbrea en el viento por un momento y se niega a aceptar el estancamiento que tiene por delante–, y si bien quizá Jane Smiley no tenga la destreza de esos maestros, sus dotes son aun así considerables. Pese a todo, para mí La edad del desconsuelo no consigue trascender más allá. La historia me provocó tristeza y pena, pero no logró convencerme de lo trágico o lo inevitable. Me sorprendí rebatiendo sus premisas.

Era necesario que me creyera que la esposa se veía impulsada a arriesgarlo todo por una experiencia que prometía devolverle un yo que no había conseguido alcanzar en su matrimonio; pero la convicción de que ese saber sería suyo si se largaba con el hombre por el que ahora ardía en deseos se negaba a apoderarse de mí. Conforme la novela progresaba, me di cuenta de que mi pensamiento era este: si esta mujer deja al marido por el amante, dentro de seis meses volverá a estar donde empezó. No hay razón en este mundo para creer que ella se conocerá mejor a sí misma con el segundo hombre que con el primero. Esta pasión suya es un apaño rápido, un somnífero. Todos hemos pasado por eso miles de veces. Se equivoca si cree que el amor la salvará. Yo, desde luego, no lo creo.

Pero, una vez más, pensé: si realmente se va, ¿a qué se arriesga? Cuando Emma Bovary se aflojaba el corsé ante un hombre que no era su marido, o Anna Karénina huía del suyo, o a Newland Archer lo

consumían las dudas de si fugarse de Nueva York con Ellen Olenska, la gente estaba realmente arriesgándolo todo por amor. La respetabilidad burguesa tenía el poder de convertir a todos esos personajes en parias sociales. Se requería fortaleza para soportar el ostracismo. De asumir semejante riesgo, podía surgir la fuerza de sufrimiento que trae consigo lucidez y discernimiento. En nuestros días no hay penas que pagar, ni un mundo de respetabilidad del que puedan excomulgarte. La sociedad burguesa como tal ha desaparecido. Si la esposa de La edad del desconsuelo deja su matrimonio, montará otro hogar en la otra punta de la ciudad con un hombre llamado Jerry en vez de Dave, tardará diez minutos en labrarse una vida social que equivalga a la que le reportó el primer matrimonio y no tendrán que pasar ni dos años para que ella y su nuevo marido se encuentren en una cena a la que también estén invitados el ex y su nueva mujer…, y todos charlando cordialmente. Dos años después, una mañana en la cocina o de noche en el dormitorio, ella tendrá un desliz y llamará Dave a Jerry, y ambos se reirán.

Que este personaje esté sediento de pasión erótica en un momento crucial en el que está valorando qué ha hecho y qué no ha hecho en su vida se me antoja poco plausible. Ya podía saber que las cosas no son así, pensé. Por otra parte, si lo que buscaba la mujer era darse una alegría, entonces la historia solo podía trascender si la autora de sus días le llama la atención al respecto. Pero Jane Smiley no estaba llamándole la atención. Estaba utilizando la pasión ilícita de la esposa sin más: como si esperara que yo, la lectora, aceptara el anhelo erótico tal cual, sin discusión, como una urgencia lo suficientemente imperiosa para poner de relieve la pasmosa ordinariez de estas vidas desoladas. Pero yo no lo acepté. Me vi incapaz. Sabía demasiado sobre el amor. Todos sabemos demasiado. No podía aceptar como cierto que una aventura amorosa llevara a la esposa (y por ende a mí) a sentir profundamente la consecuencia de sus insuficientes intenciones de partida. Y por eso lo que de otra manera es una novela excelente me pareció una obrita que estaba bien. Articulada como estaba sobre una convención, no una verdad, el concepto en sí le impidió a la autora plantear las preguntas necesarias para lograr que el pensamiento y la acción fueran más profundos.

Hace solo cuarenta años, la mayoría habitábamos un mundo llamativamente exento de experiencia directa. Nos criamos esperando repetir las vidas de nuestros padres; y, sin duda, repetimos sus lugares comunes. Por mucho que algunos hiciéramos el papel de la chica o el chico de ideas progresistas, todos (en secreto o no) suscribíamos la leyenda de Aristófanes: nuestra «otra mitad» predestinada tenía que estar en alguna parte, el único amor verdadero que nos rescataría de

la soledad y la deriva existencial. Esta expectativa era crucial en nuestras vidas: lo que se conoce igualmente como profecía autocumplida.

Cuando el Amor y el Matrimonio no conseguían llevarnos a la tierra prometida que contenían, llegaba la tristeza, la furia, la confusión. Nos sentíamos engañados. Seguíamos creyendo en el amor, pero estaba claro, cualquiera podía equivocarse. Podías confundir lo Malo con lo Bueno y entonces el matrimonio no solo no lograba rescatarte, sino que se convertía en un auténtico infierno existencial.

Siempre estaba, por supuesto, el divorcio, pero hace cuarenta años no conocíamos a nadie que se divorciara. También habíamos oído hablar del psicoanálisis (en las películas y los libros), pero en el Bronx ese método se veía como prueba de una derrota irredimible, y difícilmente como una búsqueda legítima de alivio de la confusión en que muchos estábamos viviendo nuestra vida. De momento, no cabía más que aguantar. Nos aficionamos a reaccionar ante la ironía de las novelas de amor como lo haríamos a un dedo presionado contra la carne en torno a una herida abierta.

Los buenos escritores, por supuesto, tenían la osadía de entregarnos informes fronterizos desde el país de la tristeza y la furia maritales, y esos informes se recibían con emoción morbosa. En la década de 1950, las historias de desilusión conyugal de John Cheever parecían profundas. Ese famoso momento de clímax en este autor cuando el marido comprende que su mujer lo desprecia, o esa mujer que sabe que el marido está cometiendo adulterio, momentos así provocaban una descarga eléctrica. El saber codificado en esas escenas parecía provocar un impacto literal, dejaba a los personajes desgarrados y sus vidas, destrozadas. Al fin y al cabo, ¿quién podía continuar así después de eso? Seguía luego el bombazo –eso que hacía que la historia fuera grande, increíble, terrible–: ¡sí que continuaban así! La lectora llegaba a la última frase y se quedaba mirando al vacío, al abismo que se abría a sus pies.

El mundo estaba cambiando, pero todavía no estaba cambiado; por eso las historias de Cheever tenían tanta potencia. El Gran Amor y el Matrimonio Duradero seguían siendo la expectativa sobre la que se predicaba la vida; hasta que no se disipó la expectativa, pareció algo inmutable. Estábamos viviendo las historias de Cheever, pero no sabíamos cómo extraer más sentido de las cosas que el que él había conseguido extraer.

Luego, en cuestión de una generación, todo en todas partes del mundo conspiró para hacérnoslo saber. De pronto ¡existía el divorcio! Y la psicoterapia. Y el sexo, el feminismo y las drogas, así como el crimen en las calles. En resumidas cuentas, era la caída de Roma. De una punta a otra de la ciudad. Incluso en el Bronx. Aterrador pero a la

par emocionante. Los que nos habíamos casado para toda la vida recibimos el indulto: éramos libres de corregir el error. Volveríamos a enamorarnos, y esta vez lo haríamos bien. Ahora sí que descubriríamos quiénes éramos, nos convertiríamos en las criaturas libres y estupendas que siempre habíamos sabido que podíamos ser. Nos divorciamos y fuimos a terapia. Y he aquí lo que pasó:

Amamos una vez y amamos mal. Volvimos a amar y volvimos a amar mal. Lo hicimos una tercera vez y ya no estábamos viviendo en un mundo carente de experiencias. Comprendimos que el amor no nos hacía ni tiernos, ni sabios ni compasivos. Bajo su influencia, no cejamos ni en nuestros miedos ni en nuestros enfados. En nuestro fuero interno no habíamos cambiado. Lo sucedido era para quedarse estupefactos: no era, en absoluto, lo que se esperaba. Esta revelación saturó el ambiente y nos alteró permanentemente como cultura.

Hace un par de años, cenando un día con una pareja que hace mucho tiempo que conozco –él es profesor de universidad; ella, poeta; él gana dinero, ella no–, me embarqué en una charla sin rumbo sobre el matrimonio, en medio de la cual el marido tuvo ocasión de anunciar como si tal cosa: «Bueno, se da por sentado que quien mantiene desprecia al mantenido». Su mujer lo miró de hito en hito. Él le sostuvo la mirada. Y entonces ella exclamó: «¡Pero Henry! No me puedo creer que hayas dicho lo que acabas de decir». Él siguió mirándola, impertérrito: «¿Qué pasa? –preguntó sin levantar la voz–. ¿No es algo que todo el mundo sabe?». Se hizo el silencio en la mesa. A ella se le ensombreció la cara, él se quedó imperturbable. Un minuto después, ella dijo algo equivalente a «Pásame la sal». Recuerdo que pensé: si la vida siguiera siendo una historia de Cheever, este habría sido el momento del clímax, pero, dado que estamos en 1995, no es más que un mero parón en la conversación.

Henry estaba diciendo en voz alta una verdad dura pero sencilla que todos hemos asimilado. El amor, nos dice esa verdad, como la comida o el aire, es necesario pero insuficiente: no puede hacer por nosotros lo que debemos hacer por nosotros mismos. Desde luego, no puede ya actuar como principio organizador. El amor romántico parece ahora un anhelo por sumergirse en el sentimiento y salir mágicamente transformado, cuando en realidad lo que necesitamos para construir un ser es la búsqueda deliberada de consciencia. Sabiendo que esta es la verdad superior, como muchos sabemos, la idea del amor como medio de iluminación –tanto en literatura como en la vida– llega ahora como una especie de anticlímax. Si en una historia (así como en la realidad) ni los personajes ni el narrador comprenden, de partida, que el amor no es sobre lo que gira todo, entonces la historia sabrá al concluir solo lo que sabía al principio. Un relato semejante puede quizá infundir lamento y arrepentimiento

sentimental, pero no puede alcanzar una idea de lo trágico o lo inevitable. El pánico con el que las personas descubren que la vida que están viviendo es la única que son capaces de llevar, ese pánico no puede remediarse si el mayor acontecimiento de la historia va a ser otra aventura amorosa.

No es que miles de personas no estén haciendo justo lo que hacen el marido y la mujer de La edad del desconsuelo; claro que sí, todos los días a todas horas. Lo que ocurre es que esa situación suya ya no tiene relevancia. No puede proporcionar discernimiento; tan solo puede repetir una visión de las cosas que hoy se antoja tristemente cansina y que no tiene la capacidad de hacernos ver las cosas con nuevos ojos. Una especie de análisis que no lleva a ninguna parte en el que recitamos una y otra vez lo que repetidamente no hemos conseguido convertir en acción. Un fracaso como ese transforma el discernimiento en ritual. El ritual preserva el statu quo. Cuando un paciente repite un discernimiento ritualmente, está viviendo de mala fe: sin intencionalidad, presa de un anhelo pasivo. Cuando un escritor se consagra a contar un relato basado en una experiencia que, en la práctica, se ha vuelto «ritual», es el equivalente a vivir de mala fe.

En las grandes novelas siempre tenemos la sensación de que el escritor, en el momento en que la escribe, sabe tanto como pueda saber cualquiera a su alrededor, y está esforzándose por extraer sentido de lo que se percibe en algún punto de las terminaciones nerviosas cuando todavía no se percibe con la consciencia preclara. Cuando una novela nos da menos de lo que muchos de nosotros sabemos –y se contenta con lo que se le ha dado–, nos hallamos ante una escritura conservadora. Una escritura así –por inteligente que sea el autor, por excelente que sea su prosa– está más cerca del sentimentalismo que de la realidad. El lector siente que la obra peca de sentimentalismo porque las metáforas no son precisas: aproximadas pero no exactas. Para llegar a esas terminaciones nerviosas, una metáfora ha de ser exacta, no aproximada. La metáfora exacta es el oro del escritor.

Hace cien años era el amor lo que lo proporcionaba. Cuando Lawrence, James o Stendhal escribían, los lectores se sentían en presencia de hombres que se sumergían en las profundidades. Para estos escritores, el amor era un nido de víboras, el matrimonio, un drama amenazador. Sus discernimientos estaban atravesados por la angustia, sus historias acopiaban temor. El amor, en aquel entonces, proporcionaba el contexto en el que podía decirse, y así se hacía, gran cantidad de cosas. La escritura prometía comprensión de nosotros mismos –lo único que nos da valor para vivir– y cumplía.

Incluso hace cincuenta años –cuando la mayoría de nosotros ocupábamos un mundo libre de experiencia–, todavía cumplía, y en

las manos de escritores que eran buenos, que no grandes. En 1950, Rosamond Lehmann –el equivalente inglés de Jane Smiley en la década de 1930– escribió una novela cuya situación central es la de un hombre que se enamora de dos hermanas; se casa con una y, a los pocos años, empieza a acostarse con la otra. En la época en la que se escribió, a los lectores esta historia les pareció osada, emocionante, dramática. Hace unos años cogí el libro, dispuesta a experimentar una curiosidad literaria, pero me encontré con una novela fuerte y memorable. Lehmann había convertido la situación en una notable indagación en la debilidad de la intensidad humana y había permitido que sus personajes vivieran lo suficiente para comprender que sus vidas se habían moldeado en torno a la debilidad. Una novelista formada en una época en la que el amor lo era todo lo había utilizado para explorar plenamente un destello de discernimiento verdadero. Volví la última página con la sensación de estar atravesada por la desazón que provoca vivir.

¿Podía haberse escrito este libro hoy? Jamás. Su fuerza depende por completo de la cualidad estática del mundo contra el que los personajes forcejean. Todo lo que aprenden, hacen y en lo que se convierten se desarrolla contra esa limitación. Es porque no pueden salir por lo que la intensidad crece y esos personajes acaban rompiendo el tabú. El tabú roto les permite adentrarse en sí mismos. Así es como la historia se vuelve profunda.

Si hoy en día pusiéramos el amor romántico en el centro de una novela, ¿quién iba a creer que en su búsqueda los personajes van a alcanzar algo grande? Que el amor va a zarandearlos contra sí mismos de tal manera que todos aprenderemos algo importante sobre cómo llegamos a ser como somos, o cómo el tiempo en que vivimos ha llegado a ser como es. Nadie, me parece a mí. Hoy el amor como metáfora, a mi entender, es un acto de nostalgia, no de revelación.

BIBLIOGRAFÍA DE LAS TRADUCCIONES CITADAS
(POR ORDEN DE APARICIÓN)

Henry Adams, Democracia, trad. de Javier Alcoriza, Cátedra, Madrid, 2016.

Kate Chopin, El despertar y otros relatos, trad. de Olivia de Miguel, Alba, Barcelona, 2011.

Virginia Woolf, Al faro, trad. de José Luis López Muñoz, Alianza, Madrid, 2012.

Edna O'Brien, Objeto de amor, trad. de Regina López Muñoz, Lumen, Barcelona, 2018.

Francis Wyndham y Diana Melly (comps.), Las cartas de Jean Rhys, trad. de Carlos Valdés, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1990.

Willa Cather, Para mayores de cuarenta, trad. de Alejandro Palomas, Alba, Barcelona, 2002.

Willa Cather, El canto de la alondra, trad. de Eva Rodríguez Halffter, Pre-Textos, Valencia, 2001.

Willa Cather, La casa del profesor, trad. de Manuel Broncano Rodríguez, Cátedra, Madrid, 2015.

Willa Cather, Lucy Gayheart, trad. de Catalina Martínez Muñoz, Alba, Barcelona, 2008.

Willa Cather, Mi enemigo mortal, trad. de Gemma Moral, Alba, Barcelona, 2012.

Hannah Arendt y Martin Heidegger, Correspondencia, trad. de Adan Kovacsics, Herder, Barcelona, 2000.

Christina Stead, El hombre que amaba a los niños, trad. de Silvia Barbero, Pre-Textos, Valencia, 2001.

Grace Paley, Cuentos completos, trads. de José Manuel Álvarez, Susana Contreras, Enrique Hegewicz, César Palma y Ángela Pérez, Anagrama, Barcelona, 2005.

Raymond Carver, ¿Quieres hacer el favor de callarte?, trad. de Jesús Zulaika, Anagrama, Barcelona, 1989.

Richard Ford, El periodista deportivo, trad. de Isabel Núñez, Anagrama, Barcelona, 1996.

Andre Dubus, Adulterio, trad. de Ángela Pérez, Gallo Nero, Madrid, 2019.

Jane Smiley, La edad del desconsuelo, trad. de Francisco González López, Sexto Piso, Madrid, 2019.

ÍNDICE

Diana of the Crossways
Clover Adams
Kate Chopin
Jean Rhys
Intimidades despiadadas
Willa Cather
Hannah Arendt y Martin Heidegger
Christina Stead
Grace Paley
Hombres tiernos de corazón
El fin de la novela de amor

BIBLIOGRAFÍA DE LAS TRADUCCIONES CITADAS (POR ORDEN DE APARICIÓN)

[1] Al final del libro se puede encontrar la bibliografía con las referencias a las traducciones que se citan a partir de ahora. [N. de la T.]